

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA NAISSANCE DU « FAUX-DOCUMENTAIRE » COMME PRÉMISSSE À
LA MORT DU « GENRE »;
LA FIN D'UNE DICHOTOMIE.

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
AUDREY VILLIARD

FÉVRIER 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à Luce Des Aulniers, Martin L'abbé et Charles Perraton. Parce que ce sont des professeurs inspirants.

Merci à Geneviève Dorais. Pour les traductions, corrections, sous-titres et autres compréhensions. Pour la rigueur, les discussions et la fidélité.

Merci à Eugénie Emond. Pour les corrections, la créativité et les doutes qui ne me laisseront jamais m'en tirer avec facilité.

Merci à Philippe Falardeau. Pour les entretiens, les discussions et les « conseils » qu'il ne voulait en aucun cas « prodiguer ».

Merci à Louise Archambault. Pour la nouvelle amitié, la compréhension, l'encouragement et surtout l'écoute.

Merci à Margot Ricard, ma directrice de recherche. Pour les efforts, l'ouverture d'esprit et surtout les encouragements.

Merci à David Lambert, mon co-prop, mon faux conjoint de fait. Pour les sourires matinaux et la confiance.

Merci à la fondation de l'UQÀM, aux fonds à l'accessibilité et à la réussite des études (FARE) de porter si bien leur nom.

Merci À Ky Vy Le Duc pour la brève rencontre et pour son temps.

Merci à mes assistants de groupes de discussion : Marie-Andrée Labbé, Eva-Rose Mercier, Eugénie Emond, David Plasse, Ky Vy Le Duc et David Lambert.

Et merci à tous ceux qui, sans rémunération, ont participé à ces groupes de discussion. Sans eux, l'acte de communication filmique n'aurait pas été complet.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	ix
EXERGUE	x
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
INTUITIONS. MISE EN CONTEXTE. RAISONNEMENT À PROPOS DU MÉLANGE DES GENRES.	3
1.1 <i>Contexte socio-culturel actuel</i>	3
1.2 <i>Raisonnement</i>	6
CHAPITRE II	
CIRCONSCRIPTION. ANCRAGE. RÉFÉRENCES ANTÉRIEURES ET POSITIONNEMENT DE L'OBJECTIF PRINCIPAL.	10
2.1 <i>Revue rapide de la littérature</i>	10
2.2 <i>Problématique</i>	14
CHAPITRE III	
CADRAGE THÉORIQUE ET DÉFINITIONS DE CONCEPTS-CLÉS.	18
3.1 <i>Opérationnalisation des concepts</i>	18

3.1.1 <i>Le genre</i>	18
3.1.2 <i>Les attentes</i>	20
3.1.3 <i>Le faux-documentaire</i>	23
3.2 <i>Quelques définitions comme prémisses à ma recherche-crédation</i>	30
3.3 <i>Rappel de la question de recherche principale</i>	31

CHAPITRE IV

CADRAGE MÉTHODOLOGIQUE, ARTISTIQUE, CRÉATIF ET « SCIENTIFIQUE ».	32
---	----

4.1 <i>Démarche artistique</i>	32
4.2 « Agile » et sa trame narrative	36
4.3 <i>Quelques précisions</i>	38
4.4 <i>Le choix du titre en regard du genre présenté</i>	40
4.5 <i>Démarche « en laboratoire »</i>	40
4.6 <i>Rappel théorique</i>	43

CHAPITRE V

LIMITES DE LA RECHERCHE-CRÉATION. ÉTAT DES RÉFLEXIONS ET INTERPRÉTATIONS.	46
---	----

	vi
5.1 <i>Limites</i>	46
5.2 <i>Quelques interprétations possibles</i>	48
5.2.1 <i>Le savoir antécédent (Jost, 1997)</i>	48
5.2.2 <i>Les croyances</i>	50
5.2.3 <i>Les émotions</i>	57
5.3 <i>Synthèse</i>	59
CONCLUSION	62
APPENDICE A	
POCHETTE DVD DU FILM <i>AMERICAN MOVIE – THE MAKING OF NORTHWESTERN</i> (SMITH ET PRICE, 2000)	66
APPENDICE B	
POCHETTE DVD DU FILM <i>JIMMYWORK</i> (SAUVÉ, 2004)	68
APPENDICE C	
PAGE D’ACCUEIL DU SITE INTERNET DU FILM <i>RECHERCHER VICTOR PELLERIN</i> (DERASPE, 2006)	70
APPENDICE D	
POCHETTE DVD DU FILM <i>FUBAR : A FILM BY FARREL MITCHNER</i> (DOWSE, 2002)	71

APPENDICE E

TABLERAU 1.1 CODES FORMELS PROPRES AUX « FAUX-DOCUMENTAIRES »	73
---	----

APPENDICE F

CERTIFICAT DE CONFORMITÉ À L'ÉTHIQUE EN MATIÈRE DE RECHERCHE IMPLIQUANT LA PARTICIPATION DE SUJETS HUMAINS	76
--	----

APPENDICE G

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT PRÉLIMINAIRE AUX GROUPES DE DISCUSSION	77
---	----

APPENDICE H

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT POSTÉRIEUR AUX GROUPES DE DISCUSSION	78
---	----

APPENDICE I

ENGAGEMENT À LA CONFIDENTIALITÉ	80
---------------------------------------	----

APPENDICE J

LISTE DE QUESTIONS PRÉLIMINAIRES – GROUPES DE DISCUSSION	82
--	----

APPENDICE K

ARTICLE INTITULÉ « L'AVOCAT PILON N'AIME PAS SON IMAGE DE CRAPULE », PARU LE 30 JANVIER 2008	84
--	----

APPENDICE L

DVD DU FILM INTITULÉ « AGILE », 24 MIN. 28 SEC..... 85

BIBLIOGRAPHIE 86

RÉSUMÉ

Ce mémoire de recherche-création tente de saisir l'importance de la notion de « genre » sur la réception d'un film. La première partie d'un long-métrage a été réalisée afin d'être présentée tantôt comme documentaire, tantôt comme faux-documentaire à différents groupes de discussion. Cette création présente un contenu filmé    même le « réel », mais emprunte aux codes formels nouvellement institutionnalisés du « faux-documentaire ».

Le « genre », incluant dans sa définition le para-texte nécessaire à la distribution d'un film, créerait des attentes chez les spectateurs en leur offrant, en amont du visionnage, une promesse. Cet engagement signé par l'énonciation d'une œuvre influence-t-il sa réception jusqu'à en contraindre les diverses interprétations possibles ? La dichotomie, installée par la raison classique, entre le vrai et le faux (la réalité et la fiction), suppose-t-elle une différence de réception pour un même contenu ? Et est-ce que seuls le genre et les codes formels lui étant associés suffisent à tromper le spectateur quant à la nature de l'histoire racontée ?

Les entretiens réalisés suscitent de riches et abondantes réflexions. Elles accordent notamment, dans la définition du « genre », une importance surprenante aux codes cinématographiques, par rapport au simple terme technique employé. En effet, les conventions formelles altèrent davantage la réception que seule l'appellation, « documentaire » ou « faux-documentaire »,   mise. Cette dernière, appelée en début de séance, est remise all  grement en question. Par contre, les codes, affirmation davantage implicite qu'explicite dans leur façon de définir l'œuvre, atteignent plus facilement leur cible.

Mots-clés : Genre – Attentes – Réception – Rapport entre réalité et fiction – Documentaire – Faux-documentaire – Codes cinématographiques

« Vous me direz que la connaissance devient alors de l'art.
Mais c'est une erreur de disjoindre science et art dans toute
conquête de connaissance ».

Edgar Morin

1990. « Pour la pensée complexe ». Chap. in *Introduction à la
pensée complexe*, p. 295-313. Paris : Seuil. p.301.

INTRODUCTION

Il s'agit de réaliser un film questionnant la frontière qui délimite le documentaire de la fiction, par l'entremise du « faux-documentaire ». D'utiliser les codes formels du « faux-documentaire » pour capter le réel. De le présenter à certains comme « documentaire », à d'autres comme « faux-documentaire ». De sonder les récepteurs. De tenter d'évaluer l'importance de la notion de « genre » dans un acte de communication filmique.

C'est d'abord en évaluant le contexte télévisuel et cinématographique actuel puis en revenant un peu en arrière, c'est-à-dire au début de la *Néo-TV* (Eco, 1985b), que le problème de la porosité de la frontière entre réalité et fiction sera posé. Puis, c'est en investissant les concepts de « genre » et « d'énonciation » que la forme du « faux-documentaire » apparaîtra comme essentielle à ma démarche. En effet, ce genre nous aide à mieux comprendre les enjeux de la problématique entre le documentaire et la fiction. Il nous amène aussi à saisir l'intérêt de ma démarche créative; celle de réaliser un film au contenu véridique, mais à la forme empruntant au genre du « faux-documentaire ». C'est finalement en se penchant sur les notions « d'attentes » et de « réception » que se joueront l'analyse et les interprétations.

Le mélange des genres, or surtout une certaine porosité de la frontière délimitant la réalité de la fiction, interpelle tout le paysage médiatique occidental depuis plusieurs années déjà. S'agit-il d'un renversement de paradigme dans l'univers des médias ayant travaillé jusqu'à très récemment à définir et catégoriser ses différents genres ? En acceptant la proposition d'Edgar Morin à propos de la pensée complexe, selon laquelle « Le tout est de savoir en permanence, de se rappeler que nous simplifions pour des raisons pratiques, heuristiques et non pour extraire la quintessence de la réalité » (1990, p.301), on admet également que le récepteur post-moderne se

retrouve en réalité confronté à une infinité de *mondes possibles*. Les étiquettes rassurent le « lecteur Modèle » (Eco, 1985a), certes, alors que la pensée complexe favorise le débat sur les « genres » télévisuels et cinématographiques. Depuis le début du nouveau millénaire, les médias québécois prennent irrémédiablement part à ce courant.

CHAPITRE I

INTUITIONS. MISE EN CONTEXTE. RAISONNEMENT À PROPOS DU MÉLANGE DES GENRES.

1.1 Contexte socio-culturel actuel

La série télévisée anglaise *The Office* (2002-2003) met en scène, de façon fictive, l'univers des milieux de travail moyens, en l'occurrence celui d'une compagnie de papeterie, en empruntant à la forme du « documentaire ». Cette série a été achetée, entre autres, par les États-Unis et le Québec qui en a produit sa propre version, *La job*, présentée à Radio-Canada, au printemps 2007. Peu de temps avant, à l'automne 2006, *Tout sur moi*, série mi-fictive, mi-documentaire, proposait aux téléspectateurs trois comédiens interprétant leur propre rôle (Macha Limonchik, Éric Bernier et Valérie Blais) en mélangeant la forme documentaire et celle, fictionnelle, du *sitcom* (comédie de situation). À l'été 2007, la chaîne publique renchérit en présentant les coulisses d'un « faux talk-show », *Legendre idéal*, où les membres de la production d'un talk-show télévisé se prénomment exactement comme leurs interprètes. Les personnages ainsi créés se veulent une extrapolation de la personnalité réelle de ces comédiens.

Le désir naissant de la population de voir et d'avoir l'opinion du quidam plutôt que celle des scientifiques, ajoutée à la demande grandissante de voyeurisme dans les médias électroniques, favorise la naissance de nouveaux genres télévisuels accordant de plus en plus la parole à quiconque. Selon Roscoe et Hight (2001), les pressions économiques exigeant plus de divertissement, l'apparition de genres hybrides, comme le *docu-soap* et la télé-réalité, la numérisation des technologies ainsi que la légèreté

des équipements concourent tous à faire naître le « faux-documentaire » et ses dérivés, à la télévision.

Au cinéma, la déconstruction des genres est aussi bien tangible. La démarche du réalisateur américain Errol Morris, auteur entre autres du film *The Thin Blue Line* (1988), distribué sous l'étiquette « *nonfiction* » et reconstituant, en fonction des différents points de vue, les événements entourant le meurtre d'un policier de Dallas, « constitue un questionnement permanent sur les paramètres du documentaire et de la fiction, et un dialogue fécond entre ces deux formes « institutionnelles » de cinéma » (Beaulac, 1998). Ce dernier relativise le fait que la forme documentaire puisse à elle seule assurer un primat sur la réalité et pose le problème de la dichotomie entre le vrai et le faux.

En 2003, dans une lettre envoyée au critique Paul Arthur de la revue *Cineaste*, Paul Devlin, réalisateur new yorkais, réajuste le tir du journaliste à propos de la critique qu'il a faite du film *Capturing the Friedmans* (Jarecki, 2002), retraçant les événements et le procès d'une famille dont le père et un des fils auraient abusé sexuellement de jeunes garçons. Il souligne le fait que Paul Arthur ait mal identifié le genre du film en le rangeant dans la catégorie des « documentaires ». Selon lui, une nomenclature plus large devrait s'ajuster à l'époque et propose, entre autres, l'utilisation du terme « non-fictiv narrative », « a genre that applies a dramatic narrative structure on non-fiction material : a dramatic question is introduced at the beginning of the film and answered at the end, defining the climax » (Devlin, 2003).

Au Québec, l'industrie emboîte le pas à la discussion en organisant une table ronde intitulée « le faux du vrai (documentaire) », présentée dans le cadre des *Rendez-vous du cinéma québécois*, en février 2007. Y étaient réunis quatre réalisateurs québécois ayant produit de faux-documentaires : Sophie Deraspe,

Philippe Falardeau, Robert Morin et Simon Sauvé. Ils ont, entre autres, débattu des raisons les ayant poussé à réaliser de tels films ainsi que des questions éthiques s'y rattachant. Les uns, par exemple Robert Morin, accordent peu de crédibilité à l'appellation « faux-documentaire ». Il dit ne jamais en avoir fait; il n'a réalisé que des « films ». Les autres, par exemple Sophie Deraspe, se plaisent davantage à jouer avec les notions de vrai et de faux et à dérouter le spectateur.

Philippe Falardeau, quant à lui, est en période de remise en question : « le fait que les gens y croient, ça me faisait sourire au début puis là, j'ai un rapport ambigu, intéressant, mais inquiétant, à jouer avec le vrai et le faux » (Table ronde : « le vrai du faux (documentaire) », 2007). Lors d'un entretien informel avec le cinéaste, il m'a avoué ne plus être certain de vouloir faire du « faux-documentaire », ne sachant plus comment désamorcer l'arnaque (Café *Le placard*, 2 avril 2007). Falardeau croyait avoir démontré efficacement et de façon évidente la tromperie dans *La méthode Morin* (2005) et *La moitié gauche du frigo* (2002), films aux contenus fictionnels, empruntant au genre « documentaire » dans la forme. Au contraire, certains spectateurs y ont cru sans conteste, allant jusqu'à argumenter avec le réalisateur sur la véracité du contenu. Au cours de la Table-ronde « le vrai du faux (documentaire) » (2007), les réalisateurs ont aussi soulevé le fait qu'une fiction, tout comme un documentaire, est une représentation du réel qui comporte une certaine part d'interprétation. Philippe Falardeau a expliqué, ensuite, que le documentaire se construit de la même façon que la fiction sur le plan narratif et que, de toute façon, c'est l'intérêt de l'histoire racontée qui prime. Ce qui rejoint l'idée derrière le genre « non-fictiv narrativ » de Devlin (2003).

Malgré un contenu filmé à même le « réel », la structure du montage d'un film implique de certaines narrativité et subjectivité.

Juhasz et Lerner semblent rejoindre cette proposition en annonçant, en introduction de leur livre intitulé, *F Is For Phony : Fake Documentary and Truth's Undoing*, que : « Fake documentaries always imply, and usually make explicit, that many documentaries lies to tell the truth, and that all documentaries are « fakes » in that they are *not* the world they so faithfully record » (2006, p.12). « *Truth* », La Vérité, est bel et bien le concept sous-jacent à ce débat puisque derrière les mots « fiction » et « documentaire » se cachent les concepts de « mensonge » et de « vérité ». Un documentaire ne présenterait ainsi qu'une vérité subjective en montrant la réalité sous un certain angle.

1.2 Raisonnement

Avant de traiter plus spécifiquement du genre « faux-documentaire », ne perdons pas de vue le contexte l'ayant fait renaître. Renaître car il apparaissait déjà sous une autre forme, en 1938, au moment où Orson Welles présentait sur les ondes radio de la CBS une nouvelle radiophonique, adaptée du roman de H.G. Wells, *The War of the Worlds*, et empruntant aux codes journalistiques du documentaire radio. En effet, cette émission radiophonique est archétypale de ce que deviendra la feintise dans les médias électroniques (Roscoe et Hight, 2001).

Selon Jean Baudrillard (1981), nous sommes récemment entrés dans un nouvel « ordre », propre à l'époque post-moderne, celui des « simulacres », où il n'est plus question de feindre ni de dissimuler. Les « simulacres » ne concernent plus le « vrai » ni le « faux » ; ils les englobent et les transcendent. Parce qu'ils simulent un modèle préexistant, comment savoir ce qui est réel de ce qui est imaginaire, comment faire la distinction entre un symptôme joué et un authentique ? « « S'il joue si bien au fou, c'est qu'il l'est. » Et elle [la psychiatrie] n'a pas tort : dans ce sens, tous les fous

simulent, et cette indistinction est la pire des subversions » (Baudrillard, 2001, p.14). La subversion créée par la simulation avait d'ailleurs été catégorisée par la raison classique de façon à distinguer le vrai du faux, mais c'est cette même subversion, à l'ère des simulacres, « aujourd'hui qui de nouveau les déborde et submerge le principe de vérité » (1981, p.14). Dans ce nouvel « ordre », est-ce donc absolument nécessaire de tenter de définir et de classer, par exemple sous l'appellation « les coulisses d'un faux talk-show », l'émission *Legendre idéal*, diffusée sur les ondes de Radio-Canada, en 2007 ?

Dans ce contexte, est-ce que la notion même de « genre » possède encore une place prépondérante au cinéma ? Est-ce « la vérité de l'énonciation », comme le prétend Umberto Eco, en 1985, au sujet de la *Néo-TV*, qui l'emporte sur la « question de la vérité de l'énoncé¹ » ? Est-ce que le spectateur est un « point de passage d'un faisceau de déterminations » dont font partie les institutions cinématographiques, comme le pense Roger Odin, en 1983 ? Ou est-ce que les années quatre-vingt et les débuts de la *Néo-TV*² sont déjà loin derrière et rendent, en 2008, le concept de « genre cinématographique » obsolète ?

À la télévision, les émissions de type « télé-réalité » prétendent montrer la « réalité » en utilisant une forme énonciative claire de mise en scène (présence assumée de caméras et d'animateurs, par exemple) et les séries de fiction, quant à elle, tentent de dépeindre les coulisses du milieu artistique, en utilisant des comédiens s'interprétant eux-mêmes et en empruntant à la forme énonciative du documentaire (*Tout sur moi*, *Legendre idéal*). D'autres, comme les créateurs d'*États humains*³ (2005-2008), six

¹ C'est-à-dire « le quota de réalité de ce qui se passe sur l'écran (non pas ce qui se dit à travers l'écran) » (Eco, 1985b, p.203)

² « avec la multiplication des chaînes, la privatisation et l'avènement de nouvelles diableries électroniques, nous sommes entrés dans l'époque de la Néo-Télévision » (Eco, 1985b, p.196)

³ Réal Bossé, Isabelle Brouillette, Salomé Corbo, Daniel Desputeau, Sylvie Moreau et François Papineau

comédiens lucides, vont même jusqu'à écrire et interpréter une série télévisée empruntant aux codes institutionnalisés du documentaire (utilisation d'une seule caméra, nerveuse et à l'épaule) pour dépeindre, sur plusieurs tons et en abusant consciemment des mises en abîme, le milieu du cinéma, de la télévision et du théâtre. Si les formes institutionnalisées servent la parodie par leur déconstruction, qu'en advient-il de la véracité du contenu ? Si cette dernière importe peu face aux marques d'énonciation, pourquoi ne pas introduire des acteurs pour personnifier les participants des émissions de « télé-réalité » comme l'a tenté *Casting* à TQS, en 2005 ? Pourquoi pousser l'audace d'écrire une série de télévision fictive pour adolescents mettant en scène des apprentis comédiens interprétés par de réels comédiens afin de parodier haut et fort la télé-réalité (*Stan et ses stars*, 2008, VrakTv) ? Pourquoi ne pas plutôt transformer les deux entités distinctes de la « fiction » et de la « réalité » en une série de sous-ensembles, de zones grises ? Pourquoi ne pas transformer la frontière verticale dichotomisant ces deux pôles en une ligne horizontale, tendue, permettant une infinité de points, de formats, de possibles.

Selon Robert Morin, il n'y a pas de différence entre un « faux » et un « vrai » documentaire, puisque pour lui : « même le documentaire, c'est organiser la réalité avec une certaine subjectivité » (table ronde « le faux du vrai (documentaire) », 2007). « documentary truth « is always relative » » nous rappellent aussi Juhasz et Lerner (2006, p.13). Si le documentaire, tout comme la fiction, est une tentative de représentation plus ou moins fidèle du réel, alors pourquoi introduire la notion de « genre » et poser ainsi une dichotomie ? Pourquoi répertorier les films sous une étiquette codée ?

Si ce n'est par souci de simplification. Mais, comment simplifier la complexité (Morin, 1990) ?

Odin, pour sa part, pose la question suivante à propos du pluralisme des institutions déterminant les genres cinématographiques :

Convient-il de distinguer entre *plusieurs* objets « cinéma » relevant d'approches sémiologiques nettement distinctes (autant qu'il y a d'institutions dans le champ cinématographique), ou au contraire convient-il de construire *une* sémiologie du cinéma intégrant les variations de consignes et de traitement au sein d'une approche unitaire? (1983, p.78)

Il conclut son article « Sémio-pragmatique du cinéma » en posant un « problème de taille [...] celui de l'origine des institutions, celui de leur existence même » (1983, p.81). Sans nécessairement remettre en question la naissance des institutions définissant les différents genres cinématographiques, peut-on en proposer la mort ?

Ici se pose la question ultime que je désire approfondir : seule l'étiquette accolée au film prédétermine-t-elle sa lecture ? Et si oui, à l'ère des simulacres, la notion de « genre » au cinéma serait-elle obsolète ?

CHAPITRE II

CIRCONSCRIPTION. ANCRAGE. RÉFÉRENCES ANTÉRIEURES ET POSITIONNEMENT DE L'OBJECTIF PRINCIPAL.

2.1 *Revue rapide de la littérature*

Plusieurs auteurs se sont penchés sur la question du rapport entre la réalité et la fiction ainsi que sur l'importance accordée à « l'énonciation » (tout ce qui entoure, encadre l'énoncé) dans un acte de communication audiovisuel. Prenons comme point de départ la naissance de la *Néo-TV*, telle que définie précédemment par Umberto Eco, dans l'article intitulé *TV : La transparence perdue*. L'auteur redéfinit d'abord les différences entre programmes d'information et de fiction :

Le sens commun ainsi que beaucoup de théories de la communication font appel à une dichotomie fondamentale, pour définir le réel [...] 1. Programmes d'information, dans lesquels la TV fournit des énoncés concernant des événements qui se produisent indépendamment d'elle. Elle peut le faire oralement, à travers des prises de vues, directes ou différées, ou des reconstitutions filmées ou en studio [...] 2. Programmes d'imagination ou de fiction [...] Dans ce cas le spectateur réalise par consentement ce que l'on appelle la suspension de l'incrédulité et accepte « par jeu » de considérer comme vrai et dit sérieusement ce qui est au contraire l'effet d'une construction fantastique. (1985b, p.197-199)

Puis, Eco démontre que « l'énonciation » entourant ces deux manières de faire de la télévision commence à se brouiller avec l'arrivée de la *Néo-TV*. Il souligne, au passage, le paradoxe né du fait de regarder ou non en direction de la caméra. On pourrait croire que des gens qui ne regardent pas la caméra (fiction) agiraient de la même façon s'il n'y avait pas cette présence et que, celui la fixant sous-entend qu'il la considère, donc que ce dernier se prête au jeu. Par contre, dans les faits, cette réalité ne coïncide pas et serait davantage complexe; « les différences entre l'information et le spectacle s'atténuent » (Eco, 1985b, p.201) jusqu'à ce qu'il ne soit

« *plus question de la vérité de l'énoncé, c'est-à-dire de l'adhésion de l'énoncé aux faits, mais plutôt de la vérité de l'énonciation* » (Eco, 1985b, p.203).

En d'autres termes, Baudrillard (2001), dans sa définition de l'ère des simulacres, expose la même problématique :

Le médium lui-même n'est plus saisissable en tant que tel, et la confusion du médium et du message (Mac Luhan) est la première grande formule de cette ère nouvelle. Il n'y a plus de médium au sens littéral : il est désormais insaisissable, diffus et diffracté dans le réel, et on ne peut même plus dire que celui-ci en soit altéré. (p.53)

Le jeu télévisé est un exemple de la possible ambiguïté entre vérité et fiction due à la confusion entre le médium et le message. De la manière dont ce genre est décrit par Eco, « on sait qu'il provoque certains faits à travers une mise en scène préétablie; mais on sait aussi que les personnages qui y apparaissent sont vrais (le public protesterait s'il apprenait que les concurrents sont des acteurs) » (1985b, p.203), il est tout à fait possible de le transposer à la télé-réalité contemporaine. « Nous avons donc affaire à des programmes dans lesquels information et fiction se mélangent étroitement et où la possibilité que le public distingue les « nouvelles vraies » des « inventions fictives » n'a plus aucune importance » (Eco, 1985b, p.205).

Déjà, en 1985, Eco renchérisait avec cette proposition :

on s'achemine donc vers une situation télévisuelle dans laquelle le rapport entre l'énoncé et les faits perd de plus en plus d'importance à l'avantage du rapport entre la vérité de l'acte d'énonciation et l'expérience de réception du message de la part du spectateur. (Eco, p.206)

Ainsi, de la même façon dont un billet de cinq cents francs, qu'il soit vrai ou faux, est valable tant et aussi longtemps qu'il est reconnu et utilisé comme vrai (Eco, 1992), est-ce que seules les techniques d'énonciation propres au genre « documentaire » convaincront le spectateur qu'il reçoit de l'information véridique et ce, peu importe l'aspect fictionnel ou non du contenu ?

En se concentrant pour sa part au médium cinéma, dans un article intitulé « Sémio-pragmatique du cinéma » (1983), Roger Odin souligne le fait que la production de sens n'est pas inhérente au contenu lui-même, mais s'effectue plutôt par des déterminations extérieures au film, dont principalement « les institutions qui composent le champ cinématographique : institution du film de fiction, du film documentaire, du film pédagogique, du film de famille, du film industriel, du film expérimental... » (p.71). L'institution détermine, entre autres, par la « mise en phase », deux éléments essentiels à la lecture d'un film : les codes, premièrement, qui doivent être lus par le spectateur, « l'actant-lecteur », pour produire du sens à partir de l'œuvre visionnée, ainsi que son « positionnement affectif », dans un deuxième temps (Odin, 1983). « Chaque institution se caractérise de la sorte par une certaine définition matérielle et codique de l'objet cinéma » (p.72). Il y a donc un aller-retour constant entre l'institution déterminant le film et le spectateur. Et puisque l'institution agit en tant que structure déterminante, il y a possibilité de sanctionner « l'actant-lecteur ». Par exemple :

L'ennui sera la sanction de celui qui ira voir un documentaire avec la disposition d'esprit d'un spectateur de film de fiction; en revanche, quelqu'un qui irait voir un film de fiction, avec la disposition d'esprit d'un actant-lecteur de film documentaire, serait sans doute sanctionné comme « fou », car on l'accuserait de confondre les niveaux de réalité. (p.78)

En 2008, tout le monde serait fou, donc.

Puisque avec le mélange des genres, tout le monde confond les niveaux de réalité.

Mais tout le monde n'est pas fou. Pourquoi ? Peut-être qu'une certaine rigidité des institutions aurait laissé place à un fourre-tout postmodernisme, selon Roscoe et Hight (2001).

La conception pragmatique de J.R. Searle (1982) suppose qu'il n'y a aucune différence textuelle entre des énoncés factuels et des énoncés fictifs. Pour lui, la fiction est un genre de « feintise », réglée par des conventions pragmatiques, c'est-à-

dire extérieures aux énoncés. Prenons par exemple un livre écrit au « je ». Que les énoncés soient factuels ou fictifs, ils demeurent les mêmes. Ce qui clarifie la feintise ou non, ce sont les conventions : le fait d'écrire sur la couverture si c'est un « roman » ou une « autobiographie ». Le débat sur les genres est d'ailleurs bien présent en littérature aussi, mais laissons de côté ce domaine.

Cette notion de « feintise » ne connote pas le même signifié pour tous les auteurs. Jean-Marie Schaeffer (1989), quant à lui, souligne le fait que dans un acte communicationnel, le statut de l'énonciateur peut référer à trois formes distinctes : réel, fictif ou feint. C'est ainsi que la question de la frontière entre la réalité et la fiction se complexifie avec l'apparition d'une troisième considération : la « feintise ».

L'énonciateur

est fictif s'il est inventé par l'auteur, feint s'il est identifié à une personne ayant existé ou existant réellement. Il est intéressant de remarquer que la notion de *fiction* est généralement indifférente à la distinction entre énonciateur fictif et énonciateur feint (Schaeffer, 1989, p.83)

Bien que ce soit exactement dans cette notion de « feintise » que réside un élément de réponse à l'explication d'un nouveau genre cinématographique jouant avec la frontière entre la réalité et la fiction : le « faux-documentaire ».

François Jost, au cours d'un article paru dans la revue *Réseaux*⁴ et intitulé « Le feint du monde » (1995), reprend cette notion pour élaborer une théorie autour de la « feintise », selon laquelle « si la fiction est de l'ordre du *comme*, de la *mimésis*⁵ de la réalité, la feintise est une *mimésis* de l'énoncé de réalité ». Comme c'est le cas, par exemple, dans le « faux-documentaire » ; la forme empruntée au « documentaire » devient une « *mimésis* de l'énoncé de réalité », une imitation. Ce nouveau genre

⁴ Prenez note que les références concernant cette revue ne contiennent pas de numéro de pages puisque ces dernières ne sont pas présentes dans les versions PDF des articles.

⁵ Le mot « mimésis » « est utilisé par divers chercheurs pour désigner des types variés d'imitation » <http://fr.wikipedia.org/wiki/Mimesis>

constituerait plus précisément, en se référant à la théorie de Jost, une « *feintise énonciative* ». Selon lui, « On est ici, véritablement dans l'empire du trompe-l'œil où, dans ces cas limites, seule la place du document dans la grille ou le savoir sur la programmation permettent de distinguer le vrai du faux » (1995), c'est-à-dire que seule la référence au genre télévisuel (la programmation) permet de départir à propos de la véracité ou non du contenu. Cette nouvelle typologie permet de nuancer, selon lui, le « reality-show », et permet tout autant de nuancer la dichotomie faite entre le documentaire et la fiction.

Nous y revenons donc. La programmation. Le genre. L'énonciation.

2.2 Problématique

Avant d'entamer la présentation de la problématique de ma recherche-crédation, je me permets de revenir sur l'ancrage précédent afin de clarifier un élément. En prenant comme point de départ la naissance de la *Néo-TV* ainsi que la réflexion proposée par Umberto Eco, je suspends, de ce fait, les considérations reliées à l'éthique journalistique. Comme le mentionne Eco dans l'article *TV : La transparence perdue*, « La guerre du faux » va plus loin que la dichotomie fondamentale entre réalité et fiction. Le problème se pose plus largement et ne concerne pas, ou du moins plus, le journal télévisé. Par exemple, au cours de la semaine précédant la télédiffusion en direct du mariage du prince héritier du Royaume-Uni, au début des années quatre-vingt, les chevaux royaux se sont vus nourris de pilules particulières afin de rendre leurs selles télégéniques (1985b) et de couleur complémentaire à la robe de la mariée. Cet événement de l'actualité a été trafiqué de façon à être esthétique. Et bien, Eco n'y voit pas là un problème, mais plutôt un changement ; celui de la *Paléo-Télévision* vers la *Néo-Télévision*. Et si

nous faisons coïncider ce passage dans le temps avec la réflexion de Baudrillard (2001) à propos de la transition à l'ère des simulacres :

Tout cela est vrai en même temps, et la recherche de la preuve, voire l'objectivité des faits n'arrête pas ce vertige de l'interprétation. C'est que nous sommes dans une logique de la simulation, qui n'a plus rien à voir avec une logique des faits et un ordre des raisons. (Baudrillard, 2001, p.31)

La raison classique, celle-là même qui dichotomise pour mieux comprendre, est à mon avis dépassée. C'est pourquoi la notion de vrai, d'exactitude, est maintenant plus nuancée; par la feintise, entre autres. Et c'est pourquoi la définition donnée par Eco de la « vérité » dans les programmes d'information appartenant à la *Paléo-télévision*⁶ (ancêtre de la *Néo-Télévision*), n'a plus sa place. Elle a été remplacée. Par les simulacres de Baudrillard ou par la feintise de Jost, ou encore par la pensée complexe de Morin. Par le post-modernisme. Là où la raison classique et l'éthique journalistique ne se sentent plus.

C'est donc dans ce contexte que je désire soulever la question de la dichotomie entre réalité et fiction afin d'arriver à pousser les limites de la réflexion. Je mets donc volontairement de côté les considérations éthiques reliées à la feintise, encore présentes en 2008.

Nous voici prêts à mettre en lumière la problématique.

Quel est l'impact de cette « feintise » sur la réception ? Est-ce que le « genre » ne fait qu'entraîner certaines attentes ou façonne-t-il carrément la réception ? Quelle est la part d'interprétation du récepteur après qu'on lui ait donné un cadre pour comprendre et donner du sens à une oeuvre ? Pourquoi déconstruire et jouer avec les « attentes

⁶ « Quant à dire la vérité, sans nous perdre dans des discussions philosophiques, nous dirons que le sens commun reconnaît comme vrai un énoncé, lorsqu'on reconnaît que ce dernier, à la lumière de méthodes de contrôle ou d'énoncés provenant d'autres sources fiables, correspond à un état de fait » (Eco, 1985b, p.198)

spectatorielles » (Odin, 1983)? Pourquoi ne pas présenter les œuvres sans étiquette réconfortante et laisser « l'intentio lectoris⁷ » (Eco, 1992b) s'occuper du reste ?

Ainsi s'oriente le sujet de ma recherche-crédation : la question de la frontière qui sépare la réalité de la fiction, par le biais du « faux-documentaire ». Son objectif principal est d'évaluer l'impact de la notion de « genre » sur la réception afin de créer une ouverture à la remise en question de ce concept et de cette dichotomie. De quelle façon le contenu d'une fiction, au même titre que celui d'un documentaire, s'attarde-t-il à représenter le réel d'un point de vue éminemment subjectif ? Dans ce cas, l'emballage du « genre » ne devient-il pas superflu ? Les tentatives de déconstruction et de redéfinition de « genre » sont-elles vaines ?

Comme dit précédemment dans la *revue rapide de la littérature*, quand le « faux-documentaire » emprunte à la forme « documentaire » pour mettre en scène un énoncé et des personnages fictifs, il en vient à se construire des règles qui lui sont propres, définissant une « institution » nouvelle (Odin, 1983), un genre nouveau de « feintise énonciative » qui, selon la définition qu'en donne François Jost (1995), consiste

à feindre une énonciation audiovisuelle factuelle. On distingue notamment les parodies de mimésis, qui détournent une citation audiovisuelle par la construction d'une énonciation audiovisuelle révolue et les parodies de dispositif, qui reposent sur l'imitation d'une forme générique réelle et supposée connue du téléspectateur.

Que se passe-t-il lorsque l'on renverse cette « feintise »? Lorsque l'on capte de « réelles » situations en utilisant la forme propre au « faux-documentaire »? Ce que je tenterai de faire dans le cadre de cette recherche-crédation.

⁷ Ce que le destinataire trouve dans un texte « en référence à ses propres systèmes de signification et/ou en référence à ses propres désirs, pulsions, volontés » (Eco, 1992b, p.30)

Nous y reviendrons sous peu afin de tenter d'élucider la question suivante :
comment la réception d'une œuvre diffère-t-elle, indépendamment de la véracité des énoncés, en fonction de la forme empruntée et selon qu'elle est présentée comme appartenant à un genre particulier : « documentaire » ou « faux-documentaire » ?

CHAPITRE III

CADRAGE THÉORIQUE ET DÉFINITIONS DE CONCEPTS-CLÉS.

3.1 Opérationnalisation des concepts

3.1.1 Le genre

Maintenant que le sujet est posé et mis en contexte, il serait important de décliner et mieux cerner les principaux concepts nécessaires à l'élaboration de la méthodologie de la recherche-création. Distinguons tout d'abord quelques définitions de la notion de « genre » et différencions les deux grandes typologies à ce sujet : les définitions produites par la « théorie des genres » concernant les « films de genre » et celles émises par « les théories de l'énonciation », davantage linguistiques et sémiotiques, concernant l'appellation liée à l'acte de communication que constitue un film. La première s'attarde    catégoriser, exemplifier et définir les règles propres aux films s'inscrivant dans un genre formel précis : western, comédie, horreur, etc. Je travaillerai plutôt à partir de la deuxième catégorie de définitions puisque celle-ci concerne davantage l'accord tacite qui s'effectue entre émetteur et récepteur, à propos de la compréhension d'un film. En ce sens, Francesco Casetti propose justement que : « le genre est cet ensemble de règles partagées qui permettent à l'un <celui qui fait le film> d'utiliser des formules de communication établies et à l'autre <celui qui le regarde> d'organiser son propre système d'attente » (Moine, 2002, p.31).

Raphaëlle Moine (2002), quant à elle, part de la théorie des genres littéraires de Jean-Marie Schaeffer (1989) pour édifier des catégories; les différents genres se définissant en fonction des cinq grands niveaux de discours communicationnel (  nonciation,

fonction, sémantique, syntaxique et destination). C'est au niveau de l'énonciation que l'on retrouve, par exemple, le documentaire :

[...] (dans l'hypothèse où l'on fait effectivement du documentaire un genre, et non une forme). L'énonciation du documentaire se fait sur un mode informatif [...] alors que les autres genres se présentent en général comme des énoncés fictifs, relevant d'une énonciation fictionnelle. (Moine, 2002, p.21)

Mais cette dernière définition est à mon avis contraignante puisque l'un semble empêcher l'autre; une fiction ne peut-elle pas être informative ? Patrick Charaudeau se rapproche davantage d'une définition du « genre » à laquelle je souscris. Il soutient, au sujet de la définition du concept de « genre », « comme Casetti, que celle-ci repose à la fois sur des contrats et sur des ritualisations » (Jost, 1997). Le « genre » est ainsi nécessaire à l'intercompréhension entre l'émetteur et le récepteur; ce qui n'empêche pas la superposition de différents contrats à l'intérieur d'un même acte de communication. Puis, François Jost, au cours d'un autre article paru dans la revue *Réseaux* (1997), redéfinit le « genre » en tant que promesse plutôt qu'en tant que contrat car, selon lui, cet acte s'effectue de façon unilatérale (illocutoire ou perlocutoire) et non bi-latérale. Pour lui,

le genre est au cœur de l'affrontement de l'émetteur, qui impose sa sémantisation au document audiovisuel par divers moyens para- ou épitextuels (titre, générique, dossier de presse, autopromotion, etc.), je préfère le considérer comme une *promesse* qui entraîne chez le spectateur des attentes. (Jost, 1997)

Le « genre » irait ainsi à sens unique; il serait imposant. C'est donc à partir de cette dernière définition du « genre » que j'effectuerai mon analyse. De même, cette description, en traitant « d'attentes », en pose une autre : celle de la réception. Selon Jost, ces attentes sont constituées

non seulement de croyances [...] mais aussi de savoirs, d'émotions et de plaisir. En sorte que rien n'oblige [...] à penser que le spectateur va croire sur parole que cet objet sémiotique complexe qu'est tel ou tel genre est seulement ce qu'on lui dit qu'il est ou même qu'il va le recevoir comme on le lui demande. (1997)

Et cette façon de concevoir le « genre » n'empêche pas la capacité d'interprétation du récepteur de rester grande ouverte.

Si la finalité rhétorique des étiquettes est de peser sur les attentes, elles doivent composer avec la compétence du téléspectateur, qui interprète les documents en fonction de savoirs et de croyances attachés à des genres audiovisuels [...] et en fonction de savoirs et de croyances propres à la relation de l'image à son objet (Jost, 1997),

d'où l'idée de la promesse et non du contrat.

3.1.2 *Les Attentes*

S'il y a promesse d'un « genre », il y a « attentes spectatoriennes », incluant les « codes » nécessaires à la compréhension et le « positionnement affectif » qui s'effectue entre la diégèse et le spectateur (Odin, 1983). Pour Jost, ces attentes sont liées au savoir antérieur du récepteur en fonction des autres films du même « genre » visionnés; de façon à ce qu'il puisse reconnaître les « règles constitutives » de l'oeuvre. Par exemple, ces règles suggèrent dans « le documentaire, que l'on parle du réel, contrairement à la fiction ». Profitons-en pour spécifier ce qu'est le « réel » par rapport à la « réalité ». Aumont et Marie (2001) en font un compte-rendu dans leur *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* :

On désigne [...] par 'réel', [...] à la fois « ce qui existe par soi-même » et « ce qui est relatif aux choses ». La réalité, en revanche, correspond à l'expérience vécue que fait le sujet de ce réel; elle est entièrement du domaine de l'imaginaire. (Aumont et Marie, 2001)

Si le réel est « ce qui existe par soi-même », qu'en est-il de sa retransmission par l'entremise d'une caméra, de l'organisation de l'ordre des images ou des séquences par le biais du montage et du point de vue d'un réalisateur ? Ne devient-il pas alors « Une » Réalité ?

La réponse ou non aux attentes, comme le mentionne Jost (1997), dépend aussi des croyances plus ou moins grandes en la forme présentée, de l'influence des critiques, du dossier de presse, etc. Ces éléments sont, pour ma part, aussi primordiaux que les règles constitutives et normatives. J'y reviendrai sous peu.

En plus des codes et des règles, il ne faut surtout pas oublier les attentes liées aux émotions et au plaisir ressentis au moment du visionnage. Dans le cadre de ma recherche-crédation, les variables à l'étude au moment de la réception concerneront la profondeur de connaissance du genre impliqué de la part du spectateur, ses habitudes d'écoute, son degré de scepticisme, son intérêt pour le film, les émotions (surprise, plaisir, tristesse, etc.) qu'il aura ressenties ou non au cours de la projection.

Umberto Eco (1985a) donne lui aussi quelques indices pertinents sur la façon dont le spectateur vit ces présomptions (en fiction), dans la partie intitulée *Les prévisions comme préfiguration de mondes possibles de Lector in fabula* :

Entrer en état d'attente signifie faire des prévisions. Le Lecteur Modèle est appelé à collaborer au développement de la fabula⁸ en anticipant les stades successifs. L'anticipation du lecteur constitue une portion de fabula qui *devrait* correspondre à celle qu'il va lire. Une fois qu'il aura lu, il se rendra compte si le texte a confirmé ou non sa prévision. Les états de la fabula confirment ou infirment (*vérifient* ou *falsifient*) la portion de fabula anticipée par le lecteur. (1985a, p.145)

Ce à quoi il ajoute : « le lecteur, en faisant ces prévisions, assume une attitude proportionnelle (il croit, il désire, il souhaite, il espère, il pense) quant à l'évolution des choses » (1985a, p.146). Ainsi, il émet des hypothèses sur les possibles structures du monde présentées dans l'oeuvre. Ces hypothèses deviennent les *mondes possibles*.

⁸ Signifie « récit fictif », en latin.

Puis, dans son article intitulé « la promesse des genres », Jost réfère aux distinctions établies par Kate Hamburger dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire* (1989) à propos du sujet de l'énonciation. Selon elle, l'énoncé dépend du « Je-origine », l'émetteur. Dans le cas d'un énoncé « feint », l'« énoncé à la première personne [...] rend indécidable la distinction entre l'invention et le témoignage » (Jost, 1997), c'est pourquoi ce mensonge doit être annoncé dès la promesse afin de projeter des attentes équivalentes chez le récepteur. C'est pourquoi le « faux-documentaire », un genre où le « Je-origine » est feint, se doit de désamorcer le mensonge afin que les attentes des spectateurs soient respectées. Et c'est pourquoi, je crois, Philippe Falardeau, ne sachant plus comment désamorcer ce mensonge, n'est plus certain de vouloir manquer de respect envers les attentes de ses spectateurs.

Comme cela est notable, les définitions de « genres » et « d'attentes », produites au cours de la dernière décennie, contrairement à celles d'Eco ou d'Odin, issues des années 1980, tiennent davantage compte d'une certaine évolution du rapport entre la réalité et la fiction ; c'est pourquoi je les ai privilégiées. Elles apportent une condition post-moderne supplémentaire à l'énonciation, selon laquelle l'émetteur ne ment pas. Car en plus de feindre, l'émetteur peut ou ne pas mentir. C'est le cas de Sophie Deraspe, lorsqu'elle présente, sur le site Internet, son film *Rechercher Victor Pellerin* (2006) comme un documentaire relatant l'histoire suivante, alors que ces événements sont totalement fictifs :

En 1990, Victor Pellerin, jeune peintre et coqueluche de son milieu, brûle toute son oeuvre avant de disparaître sans laisser de traces. Quinze ans plus tard, la documentariste Sophie Deraspe fait un retour sur les événements passés, rencontrant les proches et les personnalités aujourd'hui bien connues qui ont subi l'influence trouble de Victor Pellerin. Alternant entrevues et cinéma direct, le film plonge dans l'univers de ce personnage charismatique et tente de cerner les contradictions et motivations de chacun à préserver leur version de la vérité (www.recherchervictorpellerin.com)

De plus, lorsqu'elle crée de toutes pièces des sites Internet traitant de Victor, alors que ce personnage n'a jamais réellement existé, elle s'assure ainsi de confirmer, à

l'aide d'un para-texte, le genre du film auprès des spectateurs sceptiques. Elle feint les codes formels du genre « documentaire » dans la réalisation en plus de mentir à propos de la nature fictionnelle de son film. Comme le fait, par exemple, *Best In Show* du réalisateur Christopher Guest (2001) à propos des participants aux concours de beauté canine ou encore *Man Of The Year* de Dirk Schafer (1995), critiquant sur un ton léger, l'élection par le magazine *Playgirl* d'un « homme de l'année » gai, l'intention de Deraspe n'est plus simplement de parodier, par l'entremise de la feintise, un aspect de l'actualité, mais bien de tromper les récepteurs.

3.1.3 Le « faux-documentaire »

Dans leur livre *Faking It : Mock-documentary and the subversion of factuality*, Roscoe et Hight (2001) situent le « mock-documentary » dans un contexte de postmodernisme, quelque part sur une ligne imaginaire tirée entre la réalité et la fiction. Cette idée de ligne est pour moi primordiale, puisqu'elle permet une infinité de possibilités, un spectre de formats, plutôt qu'un simple antagonisme entre le vrai et le faux. Cela représente également la fin de cette conception dichotomisée. Et c'est en regard d'autres genres hybrides contemporains, tels le « docu-soap » et la télé-réalité, que le « mock-documentary » s'est et se construit.

Le « mock-documentary », tel que défini par Roscoe et Hight (2001)⁹, concerne les films s'appropriant les codes formels et esthétiques du genre documentaire afin de dépeindre et de présenter un sujet et des personnages fictifs. Avant d'aller plus loin, réglons la question de la francisation du terme « mock-documentary ». Je préfère,

⁹ « Our definition of mock-documentary is specifically limited to *fictionnal* texts; those which make a partial or concerted effort to appropriate documentary codes and conventions in order to represent a fictionnal subject », (Roscoe et Hight, 2001, p.2)

pour ma part, l'appellation francophone « faux-documentaire » à celle de « documenteur »; cette dernière reposant sur un jeu de mots facile, attrayant, mais peu précis. La désignation « faux-documentaire », en contrepartie, possède en elle-même le paradoxe propre à ce genre; celui-là même, à mon avis, qui annonce la mort de la dichotomie entre réalité et fiction.

L'intérêt premier de cette forme est de déconstruire le genre « documentaire », installé trop confortablement, et ce, depuis le cinéma-direct, dans l'univers médiatique. Le documentaire s'est construit une notoriété en référant à l'importance des faits, à l'avis du scientifique; la caméra devenant instrument de mesure scientifique de la réalité. En prenant part au courant postmoderniste, le faux-documentaire remet en question l'idée que seule la forme « documentaire » puisse assurer un primat sur la Vérité. Depuis les années soixante, la croyance aux Faits et en la Science a remplacé, selon les auteurs, la croyance en Dieu; croire en quelque chose, voilà un postulat réconfortant. De plus, cette notion de « croyance », en ce que véhicule le documentaire rejoint, à mon avis, l'hypothèse de Jost (1997) selon laquelle le récepteur reçoit une promesse de la part du « genre » et se construit ainsi un système d'attentes. La science et la religion font de même; ils donnent des réponses, des axiomes de vérité qui nous placent dans un certain système, une structure, à laquelle on participe ensuite.

Le faux-documentaire redonne donc ainsi de l'importance au spectateur dans la réception d'un film. Ces derniers participent à un contrat implicite avec le réalisateur. Si la « promesse d'un genre » (Jost, 1997) crée des attentes chez le récepteur, encore faut-il que ce dernier en soit conscient. C'est justement un des mandats que s'est donné le faux-documentaire : rappeler à l'ordre le spectateur. En créant l'illusion d'un documentaire, la structure inhérente au film vient ensuite briser ce rapport et

déstabiliser le récepteur dans ses attentes. Cette déconstruction des conventions sème le doute chez le spectateur, lui rappelle de ne pas s'arrêter à ses présomptions.

La parodie joue un rôle central dans ce travail puisque d'une part, elle ne peut exister sans que ne lui précède un sens commun (le genre documentaire) et parce que, d'autre part, elle fonctionne en créant d'abord des attentes, puis en les déconstruisant. Maintenant, cette parodie peut atteindre différents niveaux et les auteurs distinguent trois degrés de moquerie (« mockness » (Roscoe et Hight, 2001)) à l'intérieur du genre « faux-documentaire ». Ces trois niveaux ont été établis en fonction de trois considérations : l'intention des auteurs et réalisateurs, la nature de l'appropriation des codes du documentaire dans le film lui-même et le niveau de réflexion suscitée chez le spectateur.

Ces trois angles de signification ressemblent fortement aux trois niveaux d'intention répertoriés par Umberto Eco (1992) dans *Les limites de l'interprétation* : « l'intentio auctoris » (ce que l'auteur veut dire), « l'intention operis » (ce que le message veut dire) et « l'intention lectoris » (ce que le destinataire y trouve). Cette approche sémiotique réintègre la part d'interprétation du récepteur et multiplie les points de vue possibles. Malgré le fait que la « promesse » puisse sembler être unidirectionnelle, l'acte de communication filmique, lui, ne l'est pas.

À la lumière de cette approche, certains faux-documentaires appartiennent au niveau premier de la parodie, tel que défini par Roscoe et Hight (2001). L'intention principale de ces films est de parodier un aspect de la culture populaire et la forme documentaire n'est utilisée qu'à des fins esthétiques. L'humour, dans ces films, est souvent construit à partir d'une opposition entre le rationnel et l'irrationnel, entre une forme sobre et un sujet absurde. Les spectateurs, en acceptant le contrat implicite du film, participent eux aussi à la parodie, allant jusqu'à remettre en question leur propre

statut de consommateurs de culture populaire. Ces films désamorcent d'ailleurs très tôt la moquerie; le spectateur est en pleine connaissance de cause quant à la nature fictionnelle du contenu.

Par exemple, *This is Spinal Tap* (1984), de Rob Reiner, commente une portion bien spécifique de la culture de la musique populaire : le « Hard Rock Metal ». La construction formelle du film est basée sur les conventions archétypales du « rockumentaire »¹⁰ : faire s'entre couper un *vox-pop* avec des fans, l'arrivée du groupe rock à l'aéroport, la préparation du groupe en coulisses pour un concert et la captation du spectacle. S'ajoutent à cela un montage de photographies en noir et blanc de l'enfance des membres du groupe, quelques *establishing shots* des salles de spectacle où ont lieu les concerts, des gros plans du guitariste lors de ses prouesses musicales et des fondus enchaînés de la salle en délire pendant la captation du spectacle. Par contre, des questionnements surgissent ensuite puisque, suite à la popularité du film, le « faux groupe » a réellement sorti des disques et produit des vidéoclips. Il possède même son propre site Internet. Selon moi, cette mise en abîme pervertit la critique même du film à propos de la culture populaire. La roue tourne. Trop de déconstructions en viennent-elles à annuler l'intention première de l'oeuvre qui était de redonner de l'importance au jugement des spectateurs ?

C'est d'ailleurs en raison de cette idée de roue tournant à l'infini que m'est apparue celle de ne pas arrêter ma recherche-crédation à la simple réalisation d'un faux-documentaire, mais de pousser davantage la réflexion. À mon avis, le « faux-documentaire » connaît déjà une perte d'intérêt puisque son aspect parodique glisse tranquillement vers le sens commun. Visionner de « faux-documentaire » ne me fait plus réfléchir, ni à peine rire. Nous y reviendrons.

¹⁰ Traduction libre de « Rockumentary » (Roscoe et Hight, 2001).

Le second niveau parodique de Roscoe et Hight (2001) est de l'ordre de la critique et de la tromperie. Son appropriation de la forme documentaire est ambivalente puisqu'elle sert souvent à critiquer les médias; la mise en abîme est de mise. Ces faux-documentaires utilisent le plein potentiel de la forme satirique afin de critiquer un aspect de la culture populaire, sociale ou politique, comme le fait, par exemple, *La moitié gauche du frigo* (Falardeau, 2002) à propos du sujet de la recherche d'emploi et du chômage au Québec. Ce type de film construit délibérément une confusion autour du rapport entre la réalité et la fiction de façon à faire réfléchir les spectateurs. Ils vont parfois même jusqu'au mensonge. Fait à noter, l'énonciation, le contexte de réception et de distribution du film influencent aussi beaucoup la réception, puisque c'est également dans cette étape de distribution que se trouvent d'autres façons de présenter le film. Le « genre », quant à moi, ne se réduit pas qu'à un seul terme présent dans la fiche technique du film. Il s'étend aux critiques proférées par les médias, au site Internet, aux citations présentes sur les pochettes de DVD, etc. C'est donc aussi l'ensemble de ces informations qui, à mon avis, crée des attentes chez le spectateur et qui influence la réception. Comme mentionné précédemment, Jost (1997) introduit aussi ces notions dans sa définition du « genre » : « divers moyens para- ou épitextuels (titre, générique, dossier de presse, autopromotion, etc.) ».

Afin de confirmer l'importance de ces énoncés dans la présentation du « genre », j'ai noté quelques citations et synopsis présents sur les pochettes des DVDs ou sur les sites Internet de quelques faux-documentaires visionnés. En voici quelques exemples. Sur la pochette du DVD du film *American Movie – The Making of Northwestern*, de Chris Smith et Sarah Price (É-U, 2000) (voir Appendice A, p.65), le film est présenté comme documentaire, malgré le fait que l'histoire soit complètement fictive : « bizarre, yet surprisingly heartfelt, documentary portrait of a true american character. Welcome to the *Real World* ». Cette présentation laisse une libre interprétation aux spectateurs sur la véracité du contenu; elle se veut ambiguë.

Ensuite, sur la pochette du DVD (voir Appendice B, p.67), le film *Jimmywork*, de Simon Sauvé (Canada, 2004), est présenté comme suit : « Un hybride mêlant film noir, biographie et cinéma-vérité », « Le cinéaste Simon Sauvé documente sa démarche créative mais une suite d'imprévus transformera le film en « making-of » d'un crime ». Plusieurs genres s'entremêlent ici et créent une série d'attentes chez le spectateur avant l'écoute du film.

Sur la page d'accueil du site Internet de *Rechercher Victor Pellerin*, de Sophie Deraspe (Canada, 2006) (voir Appendice C, p.69), le film est résumé de la façon suivante : « Deux vérités. Un mensonge : –Victor Pellerin, ou celui que l'on nomme ainsi, est un personnage réel. –Ce film est entièrement scénarisé et dialogué. –La Belladone, oui, ça existe et c'est dangereux (lire mortel, sans la connaissance appropriée)¹¹ ». La réponse à cette énigme n'est pas donnée et laisse le spectateur sur un doute, un questionnement quant à la véracité du contenu. Le film *Fubar : a Film by Farrel Mitchner*, de Michael Dowse (Canada, 2002), est présenté à la fois comme une comédie¹² et comme un film de rock'n'roll¹³, deux genres distincts (voir Appendice D, p.70). Puis, en intertitre au début du film, cet avertissement de la part d'*Odeon Films* est proposé : « The following 'documentary' is fictional. We apologize to any person appearing in the film who believed the documentary was real. Your agreement to appear in the film is greatly appreciated ». Finalement, le synopsis du film aborde ce dernier comme étant le documentaire réalisé par Farrel Mitchner (personnage fictif) sur la culture des *headbangers*¹⁴. Voilà assez de promesses qui placent le spectateur dans un état d'esprit bien particulier.

¹¹ www.recherchervictorpellerin.com

¹² « An entertaining comedy... and a memorable movie! », pochette du DVD : Dowse, Michael. 2002. *Fubar : a Film by Farrel Mitchner*. Couleur, Dolby, 1.85 :1, 76 min. Canada : Busted Tranny.

¹³ « The best rock'n'roll movie in years », pochette du DVD : Dowse, Michael. 2002. *Fubar : a Film by Farrel Mitchner*. Couleur, Dolby, 1.85 :1, 76 min. Canada : Busted Tranny.

¹⁴ Fanatiques de musique *heavy metal*, arborant une longue chevelure et secouant la tête en guise de danse.

Roscoe et Hight (2001) viennent confirmer cette hypothèse en expliquant que différents facteurs peuvent intervenir dans la réception d'un film : la programmation télévisuelle ou cinématographique entourant la présentation de l'œuvre, le contexte culturel dans son ensemble, la publicité intentionnelle ou non qui a été faite pour le film, les organismes subventionnaires qui ont investi dans sa production, etc. Lors de la présentation télévisuelle du film *Forgotten Silver* (Botes et Jackson, 1997), qui évoque la vie et l'œuvre de Colin McKenzie, un faux cinéaste génial, qui aurait inventé le son et la couleur, relégué aux oubliettes par la Nouvelle-Zélande, les réactions ont été mitigées, allant de positives à hostiles. Certains spectateurs se sont sentis trahis par la violation qui a été faite de leurs « attentes »; le film aurait dû être étiqueté « fiction »¹⁵.

Finalement, les films appartenant au troisième niveau – celui de la déconstruction totale – tel que répertorié par les auteurs de *Faking It : Mock-documentary and the subversion of factuality* (2001), suscitent principalement une réflexion à propos des attentes et des conventions propres au genre « documentaire ». Ils remettent en question ce rapport, présentant en amont un genre et créant en aval des présomptions. Même les films les plus humoristiques présents dans cette classe sont assez subtils pour créer une subversion autour des conventions journalistiques et ainsi décrier ces dernières. Leurs appropriations hostiles des conventions du « documentaire » permettent de bafouer la notion de fait scientifique; ce n'est pas parce qu'un intervenant, cadré en plan buste dans la portion gauche de l'écran, son titre souligné en « super », parle, qu'il dit nécessairement la Vérité absolue.

Par exemple, le film *Man Bites Dog* (Belvaux et Bonzel, 1992), qui met en scène une équipe de tournage suivant de près la vie d'un tueur en série, s'attarde à déconstruire

¹⁵ « a feeling of betrayal at having their expectations and assumptions in some sense 'violated' by *Forgotten Silver* not having been labelled as fictional » (Roscoe et Hight, 2001, p.148)

le fait que la présence de la caméra n'affecte en rien le cours des événements; c'est-à-dire que le réalisateur est absent de la création du sens de l'oeuvre. Ce film utilise les conventions suivantes : le point de vue objectif, la distance des spectateurs, le noir et blanc, l'utilisation de la caméra vidéo afin de créer un effet d'authenticité, le montage en continuité, le plan-séquence, l'éclairage et la prise de son naturels, l'utilisation des vrais prénoms et le regard à la caméra de la part du personnage de Ben (Ben s'adresse aussi à l'équipe technique). C'est d'ailleurs à travers ce regard à la caméra que se déconstruit la forme documentaire car plus le film évolue, et plus l'équipe technique devient impliquée dans les faits et gestes du tueur en série. La distance entre la caméra et le sujet tend à s'amenuiser de façon physique et métaphorique tout au long du film. La nuance apportée par *Man Bites Dog* sur la réception est que le genre documentaire ne fait pas que présenter le monde social, mais le commente.

3.2 *Quelques définitions comme prémisses à ma recherche-crétation*

Étant donné la nature conjoncturelle du concept de « genre », il m'apparaît important, à ce stade-ci, de revenir clairement sur la définition retenue. Comme dit précédemment, le genre est ce qui, dans un acte de communication cinématographique, prédispose le spectateur en lui promettant quelque chose. Le genre sous-entend des codes nécessaires à sa compréhension et implique également des attentes chez le récepteur. Il ne s'arrête pas non plus, quant à moi, qu'à un terme proposé dans la fiche technique du film; il peut s'étendre aux critiques faites de l'oeuvre, aux commentaires inscrits sur les sites Internet et sur les pochettes de DVD, par exemple. Il peut s'exprimer en intertitre au début du film, sous forme d'avertissement ou carrément transparaître dans le titre même du film. Ce peut être également la place laissée au film dans la programmation télévisuelle ou festivalière.

L'indication du genre se décline de multiples façons; elle est aussi suggérée par les éléments formels du film.

Les attentes, quant à elles, sont aussi variées qu'il y a de spectateurs à l'oeuvre. N'ayant pas les mêmes références ni la même connaissance des codes cinématographiques, chacun ne possède pas les mêmes *à-priori*. Aussi, chaque spectateur n'a pas entendu ni lu les mêmes critiques; il ne sait peut-être rien de ce qu'il va voir. Dans ce dernier cas, les seules attentes liées au genre qu'il pourra vivre seront celles perçues dans les codes formels des premières minutes du film. Tous ces indices ont un impact sur les émotions et le plaisir que ressentira le spectateur face à un film; et aussi sur ses déceptions.

3.3 Rappel de la question de recherche principale

Comment la réception d'une œuvre diffère-t-elle, indépendamment de la véracité des énoncés, en fonction de la forme empruntée et selon qu'elle est présentée comme appartenant à un genre particulier : « documentaire » ou « faux-documentaire »?

CHAPITRE IV

CADRAGE MÉTHODOLOGIQUE, CRÉATIF, ARTISTIQUE ET « SCIENTIFIQUE ».

4.1 *Démarche artistique*

Et pendant ce temps, une réflexion sur la réalisation d'un film s'impose.

Mon idée première, pour arriver à mener à terme ma recherche-crédation à la maîtrise, fut de réaliser un « faux-documentaire ». Étant donnée la légèreté des équipements d'un tournage de ce genre et possédant bon nombre d'amis comédiens-improvisateurs, ce choix m'apparaissait comme évident. « Cela ne coûte rien, et puis c'est drôle », me disais-je. Mais quelque chose clochait; en fait, c'était le peu d'intérêt que je portais à l'écoute de ce genre de films. L'exercice de style me semblait intéressant, l'humour parfois juste de ce genre cinématographique et le plaisir de l'équipe technique à participer au tournage m'attiraient. Mais après, qu'en restait-il ? À mon avis, très peu de faux-documentaires ont réussi à traverser les années et à transcender l'exercice de style. Parodier le sens commun peut vite basculer vers la facilité.

Alors quoi ? Qu'allais-je réaliser ? Comment interroger la frontière délimitant la réalité de la fiction ? Bien évidemment, je me suis remué les méninges afin de mettre la main sur un sujet ambigu, possiblement vrai et faux à la fois. Puis, tout près de moi, je le trouvai : ma soeur, ses chiens, l'AGILITÉ CANINE. Ajoutées à cela l'homosexualité et l'obésité de Kathleen Villiard, ce personnage si attachant et près de moi, j'avais trouvé un sujet en or. Mais la question demeure : comment interroger

cette dichotomie ? S'inspirer de sa vie pour réaliser un faux-documentaire ? Tourner de deux façons différentes (documentaire et fiction) de mêmes scènes mettant en vedette ce personnage ? Ou encore, réaliser un vrai documentaire.

Alors, dans ce dernier cas, comment expérimenter et approfondir dans la pratique ce questionnement sur les limites entre la réalité et la fiction ? Comment questionner l'importance du genre sur la réception ? Comment présenter un vrai contenu comme faux ?

Après visionnage de bon nombre de faux-documentaires, l'idée me vint d'emprunter seulement à la forme et aux codes du « faux-documentaire », afin de renverser la parodie.

En effet, j'avais noté que le faux-documentaire employait certains codes formels (anciennement) propres au documentaire afin d'en faire la satire. Par exemple, l'ajustement maladroit de la focale après l'utilisation d'un *zoom in* est utilisé abusivement dans le faux-documentaire, alors qu'aujourd'hui, cet ajustement technique n'est plus laissé au montage dans le documentaire. Cela faisait-il en sorte de rendre certains éléments formels comme propres au genre « faux-documentaire » ? Étais-je la seule à penser que le faux-documentaire représentait désormais un genre à part entière, aux codes institutionnalisés ? Car à l'époque de Roger Odin (1983), les institutions cinématographiques n'abordaient pas encore ce genre.

Pour répondre à cette question, je me tournai donc vers une lecture théorique plus récente. Après avoir fait l'historique de la naissance du « faux-documentaire » en présentant les principaux précurseurs radiophoniques, télévisuels et cinématographiques, les auteurs de *Faking It : Mock-documentary and the subversion of factuality* en viennent à la conclusion que le « mock-documentary » constitue

désormais un nouveau genre : « In claiming that the mock-documentary is now a recognized screen form with a coherent corpus of texts, it would be tempting to proclaim for it the status of a new 'genre' » (Roscoe et Hight, 2001, p.182-183). À l'aide d'un vaste corpus, les auteurs ont observé assez d'éléments répétitifs pour prouver l'existence d'un « genre » distinct. L'aspect formel, le rôle attribué au spectateur et le contrat implicite sous-entendu entre l'émetteur et le récepteur contribuent à la définition de ce « genre » nouveau.

Alors, si le faux-documentaire peut être considéré comme un genre à part entière, voyons ce qui en compose les codes. Je ne prétends pas répertorier de façon exhaustive les codes et les conventions du genre « mock-documentary »; je m'en sers simplement comme repères à ma propre démarche : **celle de réaliser un long-métrage au contenu véridique empruntant les codes du faux-documentaire afin d'effectuer une recherche sur la réception du film en fonction de l'étiquette sous laquelle il sera présenté.**

J'ai ainsi répertorié quelques aspects formels dans un tableau les regroupant (voir Appendice E, p.72) afin de mettre en valeur les codes récurrents. Mon corpus tient compte des suggestions récoltées auprès de ma directrice de recherche, Margot Ricard, du réalisateur Philippe Falardeau, de mes collègues de la maîtrise ainsi que de la liste de films présents sur le site Internet de Roscoe et Hight¹⁶.

Et pour ce qui est du film mettant en vedette ma soeur, Kathleen Villiard, j'ai choisi, parmi les sous-genres du « faux-documentaire », la forme propre au niveau premier, tel que répertorié par Roscoe et Hight (2001), c'est-à-dire celui qui parodie le documentaire de type observateur, qui suit et observe un personnage principal et son acolyte à travers leur passion afin de dépeindre (ou de parodier) un aspect de la

¹⁶ <http://www.waikato.ac.nz/film/mock-doc.shtml>

culture populaire. Voici donc, sous la forme de points, la liste des tendances formelles retenues à partir du tableau 1.1 que je tentai de reprendre dans la réalisation de mon film :

- Suivre un personnage principal tout au long du film (souvent accompagné d'un acolyte)
 - o La trame narrative étant construite davantage autour d'un personnage plutôt qu'autour d'un thème ou d'un sujet
 - o Le personnage principal possède une passion (la musique (*This is Spinal Tap*), les chiens (*Best in Shows*), le cinéma (*American Movie*, *Fubar : The Movie*), le patinage artistique (*On Edge*), etc.).
- Les intertitres (*supers*) des gens interviewés font référence au lien intime qui les unit au personnage principal davantage qu'à leur profession, par exemple.
- Les membres de la famille interviewée font mention du lien qui unit le personnage principal à sa passion et ce, depuis sa tendre enfance.
- Montage de photos de l'enfance et de l'adolescence incluant « *zoom* » lents et « panoramiques »
- Images vidéo d'archives d'une qualité inférieure
- Ajustements fréquents de la focale
- « *Jump cut* » dans les entrevues
- Intertitre des lieux et des villes sur des « *establishing shot* »
- Alternance entre des entrevues statiques (incluant « *zoom in* » et « *out* » fréquents pour passer d'un seul interlocuteur à deux, assis côte à côte, et vice-versa), des scènes « prises sur le vif » ou « dans le feu de l'action » (incluant des personnages secondaires) et des compétitions canines.
- Faire un retour sur le personnage, un an ou six mois plus tard
- Intégrer des éléments de l'énonciation et de l'équipe technique dans la diégèse (ex : Mélanie, la copine et acolyte du personnage principal, m'interpelle directement à la caméra en m'appelant sa « belle-soeur »)

Dans le film que j'ai réalisé, la plupart de ces tendances formelles sont demeurées intactes jusqu'à la dernière version du montage, alors que d'autres, pour des soucis de compréhension, ont dû être supprimées.

Si j'ai ainsi décidé d'emprunter ces conventions afin de les intégrer dans la forme de mon « vrai » documentaire, c'était, je le répète, dans le but de déconstruire la déconstruction et de rendre, par cette mise en abîme, l'absurdité du cercle dans lequel la parodie nous entraîne. À mon avis, à force de déconstruction des « genres », pourquoi ne pas simplement abolir cette notion qui nous enferme dans un carcan d'attentes prédéfinies.

4.2 « Agile » et sa trame narrative

Maintenant que la forme de mon film se précise, en voici le contenu.

L'objectif principal du film que j'ai intitulé *Agile*, est de montrer la quête de bonheur et de définition de soi, vécue par Kathleen Villiard au cours de la période allant de mai 2007 à août 2008, année de ses trente ans. Cette quête passe d'abord par des choix personnels, tels l'acceptation de son homosexualité et de son corps [elle possède un net surplus de poids], une redéfinition de la famille, la participation active à un organisme et à une passion [Club d'agilité canine de Drummondville] ainsi que l'approfondissement de sa relation avec sa famille [père, sœur].

La trame narrative principale est de l'ordre de la reconstruction d'un modèle familial, effectuée par Kathleen et sa copine, Mélanie, en incluant leurs deux chiens, Rosaire et Oslo. Si chacun possède la liberté de construire son bonheur à sa façon, Kathleen Villiard part de loin afin d'atteindre un relatif bonheur; une certaine harmonie. La

construction de sa famille ne peut se faire sans d'abord qu'elle ne se définisse elle-même. Cette définition de soi passe donc plus précisément par un bien-être physique; être bien dans son corps et, par extension, dans sa maison – qu'elle fait effectivement bâtir tout au long du film. Son désir conscient et lucide de perdre du poids devient un élément narratif important pour le film.

Dans un deuxième temps, la métaphore de la maison comme symbole de l'identité est une excellente piste à développer puisque la construction physique d'une maison aura lieu en parallèle avec son régime. Guy Villiard, le père de Kathleen, a acheté un terrain à St-Antoine-sur-le-Richelieu, sur lequel il construira, dès avril 2008, une maison pour sa fille. Celle-ci, ingénieur électrique, a d'ailleurs contribué à la planification du *design* intérieur.

L'agilité canine, comme activité « sportive » et surtout sociale, est pratiquée par Kathleen formant équipe avec son chien, Oslo. Cet aspect sert alors d'illustration et ajoute surtout à l'atmosphère et à la mise en contexte. De plus, à la fin du film, le spectateur en saura davantage sur ce en quoi consiste ce sport.

Le fil conducteur du film est conservé grâce aux messages téléphoniques qui assurent le lien entre le personnage principal, Kathleen, et la réalisatrice, sa sœur, moi-même. Cet élément vient ajouter une ambiguïté quant au rapport entre le vrai et le faux puisque ces appels font état de réels événements tout en étant enregistrés dans un contexte de mise en scène.

4.3 *Quelques précisions*

Si l'on se rappelle la question principale de la recherche¹⁷, il y est mentionné que la « véracité du contenu » reste indépendante des variables du « genre » et de la « réception ». En effet, mon intuition étant que seul un changement dans « l'énonciation » entourant le film induit une réception différente, le contenu importe peu. Est-ce que seules la forme et la présentation du genre du film suffiront à obtenir des résultats concluants ?

Afin d'éviter que le facteur de la véracité ou non du contenu ne vienne biaiser la recherche, j'ai profité du « temps des fêtes » pour tourner quelques fausses scènes avec Kathleen et Mélanie. En effet, avec leur participation, nous avons supposé un adultère de la part de Mélanie, sa conjointe, ainsi que la découverte du pot aux roses par Kathleen. Quatre scènes scénarisées et non dialoguées ont donc été interprétées par le couple. Afin de s'assurer d'un jeu réaliste, je décidai de mettre en scène, de placer et de leur faire répéter physiquement le déroulement de la scène avant d'intégrer un dialogue. Puis, je ne tournai qu'une seule prise de leur improvisation. À ma grande surprise, ces scènes sont d'un réalisme percutant.

Je préférerais finalement ne pas introduire ces fausses scènes scénarisées au travers de scènes « réelles », ce qui aurait pu faciliter ma recherche en augmentant l'ambiguïté entre le vrai et le faux. De cette façon, je décidai de limiter les facteurs influençant la réception, laissant seuls la forme et le genre déterminer les attentes. Je choisis encore, au montage, de ne pas accentuer outre-mesure les apparences liées au faux-documentaire; je voulus demeurer subtile, ne pas forcer la forme. Une certaine

¹⁷ Comment la réception d'une œuvre diffère-t-elle, indépendamment de la véracité des énoncés, en fonction de la forme empruntée et selon qu'elle est présentée comme appartenant à un genre particulier : « documentaire » ou « faux-documentaire » ?

exagération aurait peut-être permis une évaluation plus évidente de la réaction des spectateurs.

De plus, devant l'ampleur du sujet et du travail nécessaire à un long métrage, je choisis de ne monter que la première partie du film (environ vingt-cinq minutes) afin de poursuivre ma recherche, et de laisser temporairement de côté la post-production de la suite du film.

Récapitulons.

Le film met en scène des personnes existant « réellement » dans la vie. Il présente les hauts et les bas du quotidien « réel » de ces personnages. En étant moi-même à la caméra, ma subjectivité intervient dès la captation, dans ce « réel ». Elle le teinte encore plus au montage, alors que j'agis également à titre de monteuse. Le film présente donc « Une Réalité ».

Le film est un documentaire, mais emprunte aux codes formels récemment institutionnalisés du « faux-documentaire ».

Un même film, c'est-à-dire un même montage, sera ensuite présenté à des groupes de discussion, en amont du visionnage, tantôt comme « documentaire », tantôt comme « faux-documentaire » afin de vérifier l'impact de la notion de « genre » sur la réception.

4.4 *Le choix du titre en regard du genre présenté*

Puisque le titre fait maintenant partie de ce que je considère être le « genre », le para-texte, selon la définition que j'en donne à la page 26, dans la section intitulée *Quelques définitions comme prémisses à ma recherche-crédation*, j'apposais deux titres différents à ce même montage. Le film que je présente comme « faux-documentaire » s'intitule *Good Boy*, l'expression utilisée par tous les dresseurs de chiens pour féliciter le travail de ces derniers, afin de mettre l'accent sur l'aspect de la culture populaire parodié dans le film : l'agilité canine. Alors que celui présenté comme « documentaire », s'appelle *Agile*, un qualificatif davantage poétique qui réfère au paradoxe vécu par le personnage principal, entre l'activité sociale pratiquée par ce dernier – « l'agilité » canine – et sa condition physique d'obèse.

4.5 *Démarche « en laboratoire »*

Afin d'évaluer l'importance de la notion de « genre » sur la réception, j'organisai quatre groupes de discussion, composés autant de professionnels du cinéma, d'amateurs que de néophytes, pendant le mois de juin 2008. Je tentai de disperser des volontaires nés avant et après la naissance de la *Néo-TV*, c'est-à-dire le début des années quatre-vingt, au sein de ces groupes, afin d'évaluer si le changement de paradigme proposé par Umberto Eco allait influencer la réception. Avec l'intention d'y réunir de cinq à six personnes par soir, seulement trois se présentèrent effectivement. Ce fut donc un total de 12 personnes, 3 hommes et 9 femmes qui visionnèrent le film et répondirent à mes questions. Pierre-Luc, 21 ans, chercheur pour la télévision, David, 19 ans, étudiant en graphisme 2D, Jean-François, 19 ans, barman et disc-jockey, Nicole, 45-54 ans, responsable des communications pour la Fédération des Caisses populaires, Francine, 55-64 ans, formatrice pour une

compagnie d'appareils pour soins corporels et esthétiques, Christine, 26 ans, recherchiste à la télévision, Maripierre, 34 ans, directrice des communications à la Cinémathèque québécoise, Annie, 27 ans, documentariste pigiste, et Valérie, 28 ans, intervenante jeunesse, virent *Good Boy*, un faux-documentaire, alors que Marie-France, 28 ans, avocate, Nadine, 24 ans, étudiante à l'École Nationale de l'humour, et Linda, 31 ans, secrétaire de notaire, regardèrent *Agile*, un documentaire. Il s'agissait évidemment du même film.

Leur recrutement se fit par l'intermédiaire d'amis et de la famille. Je demandai à chacun d'eux de me trouver deux personnes ne me connaissant point afin de participer à un groupe de discussion. Je justifiai leur présence en leur mentionnant qu'ils devaient émettre des commentaires sur la première partie d'un film en pleine post-production. Leur répartition en quatre soirs de semaine se fit simplement en fonction de leurs disponibilités. La durée des groupes varia entre cinquante minutes et une heure, en incluant la projection de l'extrait de vingt-quatre minutes vingt-huit secondes du film.

J'utilisai les méthodes « d'observation non-participante¹⁸ » des spectateurs lors du visionnage (rires, interrogations, etc.), en filmant ces derniers, afin d'obtenir leurs réactions spontanées. Puis, j'enchaînai avec une discussion afin d'obtenir plus de détails sur leur réception du film, tout en essayant de favoriser la diversité des points de vue; l'objectif du « groupe de discussion¹⁹ » n'étant pas d'obtenir un consensus, mais bien de favoriser l'expression d'opinions diverses.

¹⁸ « L'observation non participante est caractérisée par le fait que le chercheur joue un rôle « périphérique » en étant en contact avec les répondants, mais sans participer à leur activité (Adler et Adler, 1987) » (Bonneville, Grosjean et Lagacé, 2007, p.181)

¹⁹ « Les groupes de discussion sont des groupes animés par un animateur (modérateur) dont l'objectif est d'obtenir des informations concernant les attentes, les opinions ou les attitudes d'un groupe d'individus relativement à des idées, un produit ou une problématique » (Bonneville, Grosjean et Lagacé, 2007, p.187)

J'obtins également l'aide de deux *caméramen* et d'assistants de recherche qui firent l'accueil des invités et leur servirent des breuvages : Marie-Andrée L'abbé, Eva-Rose Mercier, Eugénie Emond, David Plasse, Ky Vy Le Duc et David Lambert. La participation de tous et chacun s'est effectuée en conformité avec l'éthique en matière de recherche impliquant la participation de sujets humains. Vous trouverez, aux appendices F, G, H et I (p.75-76-77 et 79), les formulaires et autres certificats le démontrant. Pour ma part, je m'occupai de présenter brièvement le film en annonçant subtilement son « genre », de démarrer la projection, de poser les questions et d'animer la discussion. Au début de chacun des entretiens, j'annonçais la séance de la façon suivante :

Merci d'être venus et de bien vouloir participer à ces groupes de discussion. Vous allez voir un faux-documentaire [ou documentaire]. En fait, vous allez voir le début, c'est-à-dire les vingt-cinq premières minutes d'un film qui devrait durer environ une heure et demie. Malheureusement pour vous, le film ne possède pas de fin, mais au contraire, il ne fait que commencer. Ensuite, je vais vous poser quelques questions et il ne faut pas oublier que le but du groupe de discussion est que chacun donne son opinion. Parfois, lorsqu'on est en groupe, on a tendance à chercher le consensus, mais ici, ce n'est pas désirable. Avez-vous des questions avant de commencer ?

Puis, les questions posées aux « groupes de discussion » portèrent sur l'expérience d'écoute des volontaires, puis doucement, abordèrent les notions de vrai et de faux. Afin de définir les différents thèmes abordés, je m'inspirai des quatre facteurs qui constituent les attentes suscitées par une « promesse », tels que définis par Jost : savoirs et croyances attachés à des « genres », émotions et plaisir. La liste préliminaire des questions peut être consultée à l'appendice J (p.81). Puis, au cours du bloc final, j'annonçai aux volontaires la « réelle » nature du film et continuai de filmer leurs réactions.

4.6 Rappel théorique

Raphaëlle Moine, dans son ouvrage *Les genres du cinéma*, stipule, à propos de l'influence du « genre » sur la réception d'un film, que :

s'il aide le spectateur à construire une attente dans laquelle le film est recevable, il prédétermine et bloque les interprétations. D'autre part, si on peut théoriser les effets du genre sur le spectateur, chaque genre et chaque lecture générique doit être envisagée dans son contexte de production et de réception (Moine, 2002, p.85)

Malgré une certaine ouverture aux contextes de production et de réception, il reste que l'importance de l'énonciation est primordiale pour cet auteur, voire même contraignante :

Il arrive aussi que la médiation générique entraîne une interprétation qui l'emporte sur la lecture exacte et attentive d'un film : le système d'attentes que le genre impose est si prégnant pour le spectateur qu'il peut l'amener à refouler ce que le film propose (Moine, 2002, p.84)

Jusqu'où le genre contient-il les spectateurs ? Les attentes qu'il suscite bloquent-elles les interprétations de ces derniers ?

Par l'entremise des questions concrètes, situées à l'appendice J (p.75), posées aux participants des quatre groupes de discussion, je devais à présent tenter de répondre aux sous-questions de recherche suivantes :

Les « attentes » créées par la « promesse d'un genre » sont-elles immuables ?

L'apposition d'un « genre » précis sur une œuvre influence-t-elle la « réception » qu'ont les « spectateurs » de cette dernière ?

Les « récepteurs » croient-ils ce qu'on leur indique de croire ?

Le « récepteur » est-il capable de réinterprétation et de reconsidération à propos de sa connaissance et de ses croyances concernant un certain « genre » ?

Les « spectateurs » ressentent-ils des doutes quant à la véracité du contenu lorsqu'on leur présente un film comme « documentaire », mais empruntant à la forme d'un « faux-documentaire » ?

Les « spectateurs » ressentent-ils des doutes quant à la nature fictive d'un contenu lorsqu'on leur présente un film comme « faux-documentaire », alors que le contenu est en réalité véridique ?

Les réflexions suscitées chez le « spectateur » à propos d'un fait de société sont-elles les mêmes, indépendamment du « genre » selon lequel le sujet est supposément traité ?

Les « émotions » vécues lors de la « réception » diffèrent-elles, pour une même scène, en fonction de « l'énonciation » ?

* Le prochain chapitre expose les résultats de ces groupes de discussion. Afin d'en comprendre adéquatement le contenu, il devient essentiel, voire obligatoire, de visionner mon film, inclut sur le disque DVD, joint au présent mémoire, à l'appendice L (p.84).

CHAPITRE V

LIMITES DE LA RECHERCHE-CRÉATION. ÉTAT DES RÉFLEXIONS ET INTERPRÉTATIONS.

5.1 *Limites*

Avant d'entamer définitivement la section mettant en relief les résultats de recherche retenus et posant quelques pistes de réflexion, je rappelle et expose à présent les contraintes de la démarche.

Douze personnes seulement participèrent à mes groupes de discussion. Je m'en rendis vite compte, organiser une recherche universitaire de maîtrise en impliquant la participation de volontaires ne fut pas la voie la plus simple; d'autant plus que je choisis d'organiser ces groupes pendant le mois de juin, alors que l'université ferme tranquillement ses portes. Puisque ma recherche-création portait sur la réception d'un film en fonction de son genre, comment ne pas sonder les récepteurs ? Comment effectuer une maîtrise en communication en plus de réaliser un film sans tenir compte de l'« *intentio lectoris*²⁰ » (Eco, 1992b) ?

La difficulté la plus contraignante ne fut pas de tourner un film, seule, pendant plus d'un an, mais bien d'approcher, sans offre de compensation monétaire, des gens ne me connaissant point de près ni de loin. En effet, lorsque les participants contact  s apprenaient qu'ils ne recevraient pas d'argent, la plupart se d  sistaient. Difficile également, sans la présence d'inconnus à titre de participants, de tirer des conclusions satisfaisantes; surtout lorsque le film met en scène sa propre famille et qu'il prétend

²⁰ Ce que le destinataire trouve dans un texte « en référence à ses propres systèmes de signification et/ou en référence à ses propres désirs, pulsions, volontés » (Eco, 1992b, p.30)

être faux. Les réflexions générées par la tenue de ces groupes représentent déjà un apport incommensurable à ma démarche, mais il reste que la satisfaction du travail accompli aurait été amplifiée par un amphithéâtre rempli de centaines d'inconnus. Difficile également de s'ajuster en cours de route, de réorganiser une autre série de groupes de discussion sans soutien extérieur, sans fond et sans assistant de recherche, il va sans dire.

Pour ce qui est du film et de ses contraintes techniques, la plus grande fut le mixage sonore. Étant seule au tournage, je devais occuper à la fois les postes de camérawoman, réalisatrice et donc intervieweuse ainsi que preneuse de son. Concrètement, je posais le micro-canon (ou micro perche) sur le dessus de la caméra à l'aide de ruban adhésif. Je posais un autre micro, celui-là cravate, sur la protagoniste, Kathleen, puis je portais, en bandoulière, la mixette sonore. Vous comprendrez que je priorisais la plupart du temps l'image apparaissant à la caméra par rapport à l'ajustement du son. Le montage sonore ne put régler parfaitement cette faiblesse. Ajoutés à cela, les haut-parleurs de qualité moyenne, disponibles dans le local de projection (J-1150, UQAM), l'écoute de ce film demandait une concentration accrue.

Finalement, l'extrait proposé ne présentait que le début, les vingt-quatre premières minutes, vingt-huit secondes, d'un film en devenir. Les spectateurs, ne pouvant référer à une organisation complète de la structure narrative (de type début-milieu-fin), ont parfois arrêté leurs réflexions à cette contrainte. Même s'ils désiraient certainement en savoir plus, ils n'arrivaient pas à mettre le doigt sur le sujet principal du film et cela effaçait pour certains, tout le reste.

5.2 Quelques interprétations possibles

5.2.1 *Le savoir antécédent (Jost, 1997)*

L'analyse des observations et des commentaires reçus lors des groupes de discussion révèle un premier constat important : la connaissance du terme générique de la part des spectateurs est primordiale dans la création d'un système d'attentes. Les individus, chez qui l'appellation « faux-documentaire » ne réfère à rien, ne purent se prêter à l'exercice des fausses attentes. Ils reçurent donc le film comme un documentaire. Nicole, 45-54 ans, croyait avoir mal compris lorsque je dis « vous allez voir un faux-documentaire ²¹ ». Francine, 55-64 ans, quant à elle, en entendant le terme pour la première fois, décida de considérer « qu'un faux-documentaire, c'était la matière première à un film documentaire en devenir [que] si on arrivait à savoir quel est le but [du film], on aurait un documentaire ». Nicole renchérit à cette remarque de la part de Francine : « Il me semble qu'il faut qu'il y ait un axe de communication quelconque, pour qu'il y ait un documentaire, il faudrait qu'il y ait plus de liens, une structure plus claire, mais on pourrait en faire un [documentaire], ça c'est sûr ». Pour elles, un documentaire traite d'un sujet clair en envoyant un message communicationnel et, au-delà de l'absence d'un milieu et d'une fin, un « faux-documentaire » ne jongle en rien avec l'idée de fiction.

Voilà pourquoi, à la question « qu'avez-vous pensé des comédiens? », Nicole, n'établissant pas de différence entre personne, personnage et comédien, répond d'emblée : « Très biens, très naturels, pour ma part » alors que Christine, 26 ans, rétorque : « Ben, ils ont pas l'air de comédiens ». Effectivement, Christine, possédant déjà une connaissance plus spécifique du « genre » en référant à *La moitié gauche du frigo* (Falardeau, 2002) et à « un court métrage sur un photographe qui perd un

²¹ J'ai choisi, afin de ne pas alourdir le texte, de ne pas référer entre parenthèses, après chacune des citations. Le nom des émetteurs est mentionné, chaque fois, dans le corps du texte et ces citations ont toutes été formulées en juin 2008.

doigt » lorsqu'il s'agit de « faux-documentaires », interpréta la question dans le système d'attentes correspondant, proposé en amont du visionnage.

François Jost (1995) avait justement défini, dans son article « Le feint du monde », que pour qu'une feintise énonciative soit comprise, il est primordiale que les formes génériques, l'une parodiée et l'autre parodiant, soient connues du téléspectateur.

À l'inverse, une connaissance littérale trop spécifique d'un genre peut aussi altérer la réception d'un film. Pour Marie-France, 28 ans, avocate, un documentaire « dans [sa] ma tête à [elle] moi, c'est pour nous apprendre quelque chose, exemple sur l'Arctique ». Cette définition rappelle celle prévalant à l'époque du cinéma-vérité : le documentaire comme fait scientifique et la caméra, comme outil de mesure de la réalité. Dès le début du visionnage, Marie-France tente d'apposer le plus rapidement possible une étiquette sur le film : « au début, je pensais que le documentaire était sur les grosses personnes, je me disais : « fais pas bouger ton chien, fais plutôt bouger ton corps! » Puis, cette catégorie, - documentaire didactique sur les grosses personnes - induite en elle par le genre et les premières images du film, influença directement sa compréhension et sa lecture *d'Agile* en plus de limiter ses interprétations.

À ce moment-là, je pensais encore que c'était un documentaire sur les grosses personnes, dans ma tête, quand Kat a dit « ouf c'est fatigant », je me suis dit : « mon dieu c'est un effort faire ça. Ben là, faites de l'exercice, ça va aller mieux. Au lieu d'être bénévole pour les chiens, toi, fais du sport! Toi bouge! »

Dans ce cas-ci, Marie-France réinterprète le contenu du film puisque le personnage de Kathleen dit réellement, après avoir ramassé un obstacle : « Ouf, c'est ben trop stressant », et non pas : « Ouf, c'est fatigant ». Que la qualité du son soit ou non en cause, il reste que Marie-France prête d'autres mots à la protagoniste. Raphaëlle Moine vise juste, en avançant que

La médiation générique entraîne une interprétation qui l'emporte sur la lecture exacte et attentive d'un film : le système d'attentes que le genre impose est si prégnant pour le spectateur qu'il peut l'amener à refouler ce que le film propose (Moine, 2002, p.84)

Justement, le système imposé par le genre est prégnant, mais l'est aussi et surtout la définition (le « savoir ») qu'en possède la spectatrice. Marie-France se raccrocha, lors de la présentation du film, au terme « documentaire », elle tenta d'appliquer ce qu'elle en connaissait (« est-ce que ça m'apprend quelque chose ? Parce qu'un documentaire doit m'apprendre quelque chose ») et conclut, dès les premières minutes du film, que le documentaire portait sur les « grosses personnes ». L'obésité représente effectivement un des sous-thèmes du film, mais n'en constitue pas le principal sujet; il s'agit plutôt de la famille. Il est ainsi normal que Marie-France « cherche encore ce que le documentaire veut nous apprendre » dans son système d'attentes – les documentaires sont didactiques.

Si la finalité rhétorique des étiquettes est de peser sur les attentes, elles doivent composer avec la compétence du téléspectateur, qui interprète les documents en fonction de savoirs et de croyances attachés à des genres audiovisuels [...] et en fonction de savoirs et de croyances propres à la relation de l'image à son objet (Jost, 1997)

Effectivement, si les catégories pèsent sur les attentes des spectateurs, elles l'accablent encore plus lorsque le récepteur étiquette l'étiquette, comme l'a fait Marie-France.

Quant aux commentaires concernant les croyances de tous et chacun envers le genre présenté, ils furent tout aussi fascinants.

5.2.2 *Les croyances*

Tous les participants, à qui je présentai le film comme un « faux-documentaire » et qui possédaient une connaissance de ce terme, reçurent le film, en partie, comme un faux-documentaire, à l'exception d'un seul, Maripierre, 35 ans, directrice des communications à la Cinémathèque québécoise. Son expérience personnelle liée à son domaine de travail laisse présager que son « savoir »

concernant les genres cinématographiques est supérieur à la moyenne. Elle avoue ne pas arriver : « à croire que c'est pas vrai. En plus c'est pas des acteurs, c'est clair. Ça ne se pouvait pas que c'était un faux ». Dans le cas de cette participante, l'intégration de scènes scénarisées et jouées par Kathleen et Mélanie aurait peut-être mieux servi ma recherche.

Malgré la conviction de Maripierre quant à la nature réelle du contenu du film, elle émet l'hypothèse suivante :

Quelque chose qui peut fausser ma perception, c'est le lien familial avec toi qui est évident. Ça fausse peut-être, je sais pas à quel point. Pis il y a aussi le personnage qui est juste trop gros pour être vrai. La seule chose qui aurait pu me faire croire au faux c'est que le sujet était presque trop riche [...] Elle est tellement typiquement gaie, les deux sont pareilles, sont obèses, ils trippent sur les chiens, tous les codes du genre [« lesbienne »] sont là.

Le fait que le film dépeigne ma famille, et le fait que les spectateurs me connaissent de près ou de loin, purent biaiser la réception qu'en eut Maripierre. Et malgré le fait qu'elle ait été convaincue de l'existence réelle des personnages, elle avoua tout de même un doute relié à leur presque trop grande perfection narrative. Selon elle, le personnage principal est trop parfait, « trop parfait pour être vrai ». De surcroît, Maripierre rit au moment où Kathleen interrompt son entrevue en s'adressant à la caméra; c'est-à-dire lors de la scène la plus ambiguë concernant le « faux-documentaire » que j'ai introduite dans le montage²², la scène qui fit confirmer à David et Pierre-Luc la nature fictive du film, la scène qui fit unanimement sourire les spectateurs de *Good Boy*. À ce moment précis, pourquoi Maripierre sourit-elle alors que les autres récepteurs du documentaire ne rient point ? Croit-elle à une mise en scène comme le firent les spectateurs du faux ? Par ce rire, émet-elle un doute quant

²² La scène de pratique entre Kathleen et Oslo au parc de Drummondville où Kathleen s'adresse à la réalisatrice afin de répondre à ses questions, puis, où elle se retourne pour voir son chien et dire, à la caméra, : « Oups, juste un instant » avant d'aller fermer la porte du hangar [00 :12 :02]

à la véracité du contenu, étant donnée la forme empruntée (le regard à la caméra, entre autres) ?

En effet, à la question « qu'est-ce qui a pu confirmer ou infirmer que vous étiez en train de regarder un faux-documentaire ? » Pierre-Luc, 24 ans, considère que la portion d'entrevue au parc de Drummondville est jouée trop grossièrement. Lorsque Kathleen dit : « juste un instant », en s'adressant à la caméra pour aller chercher Oslo, son chien, Pierre-Luc juge qu'on pousse un peu trop la note afin de « faire vrai ». David et Jean-François confirment. Le regard à la caméra. L'introduction de l'intervieweuse dans la diégèse. Deux codes formels propres au faux-documentaire, laissés volontairement au montage, mais pourtant ici captés sur le vif, suffisent à confirmer le « genre faux-documentaire » énoncé en amont du visionnage.

Christine, 26 ans, chercheuse pour la télévision, est également mitigée et tente, pour sa part, de comparer le film à un autre faux-documentaire visionné (ses connaissances antérieures) :

La moitié gauche [*La moitié gauche du frigo*, de Philippe Falardeau], l'enjeu est clair, mais là j'ai pas pu comparer parce que je sais pas encore c'est quoi le propos [...] Moi j'y crois que c'est un vrai documentaire, il n'y avait pas de grosse mise en scène, tu sens pas qu'il y a une grosse équipe en arrière, donc j'ai senti que c'était quelque chose de vrai [...] Ben euh, tu nous as dit, « c'est un faux-documentaire », si tu nous l'avais pas dit, on l'aurait pas su, il n'y a rien pour moi qui révélait que c'était faux.

Cette spectatrice remet en question la nature fictive du film, étant donné le manque d'équipe technique, de mise en scène et de clarté dans le sujet. Elle renchérit pourtant aussitôt en me demandant : « Est-ce que l'image de quatre-vingt-cinq, c'est une vraie image de Kathleen quand elle était jeune ? ». Cette question témoigne tout de même d'un doute sur la forme. Si elle croit au vrai documentaire, comment peut-elle concevoir l'insertion de fausses images d'archives ? Mon impression et mes lectures me laissent croire que seul ce code formel propre au genre « faux-documentaire », le

montage d'une vidéo d'archives, lui permet de développer un doute quant à la véracité ou non du contenu.

Christine et Maripierre, deux participantes appartenant à deux groupes distincts, se rendent jusqu'à douter de leur propre remise en question du genre. Je leur ai toutes deux présenté le film comme faux. Elles me soulignent, pour des raisons qui diffèrent de l'une à l'autre, leur doute quant à la nature fictive du film. Puis elles ajoutent toutes deux un bémol quant à leur propre incertitude. Ce dernier provient de deux scènes différentes, mais coïncident, chaque fois, avec un code formel particulier propre, selon moi, au faux-documentaire – le regard à la caméra, l'intégration de l'intervieweuse dans la diégèse et les particularités narratives du personnage principal et de son acolyte pour Maripierre – la vidéo d'archives pour Christine.

De la question de recherche principale, « Comment la réception d'une œuvre diffère-t-elle, indépendamment de la véracité des énoncés, en fonction de la forme empruntée et selon qu'elle est présentée comme appartenant à un genre particulier : « documentaire » ou « faux-documentaire »? », je suppose maintenant que la réception d'une œuvre peut différer, indépendamment de la véracité des énoncés et du terme générique employé pour définir l'œuvre, mais seulement en fonction de la forme empruntée. Hormis l'étiquette apposée au début de la projection ainsi que la croyance ou non du récepteur en cette dernière, la réception peut différer en fonction des codes formels empruntés. Ces deux spectatrices se sont crues immunisées dans leurs attentes en désamorçant rapidement mon mensonge, mais se sont tout de même fait happées plus subtilement par les codes formels, affirmation davantage implicite qu'explicite en ce qui a trait à l'énonciation du genre.

David, 19 ans, reconsidère ses croyances liées au genre « faux-documentaire ». Il présume que certains éléments du film sont réels, alors que c'est plutôt la façon dont

je les ai tissés qui est fausse : « les deux filles sont peut-être juste amies, mais toi, tu les as mises lesbiennes, ce qui fait que ça a l'air véridique. T'as peut-être juste un peu manipulé » Pour David, qui prétend être un connaisseur du genre, qui cite le film *Quiconque meurt, meurt à douleur* de Robert Morin (1997) et qui admet avoir fait quelques « documenteurs », un « faux-documentaire » peut à présent, en plus de construire une histoire fictive par l'entremise d'une forme documentaire, intégrer de vrais éléments manipulés ou exagérés. Il redéfinit ainsi ce que constitue ce « genre » pour lui. Les attentes peuvent ainsi se modifier en cours de lecture par un changement de définition du genre de la part du spectateur, un changement de système.

Jean-François, 19 ans, trouve :

ça réussi, j'ai cru à l'illusion, au docu-drama, les scènes à la plage, j'ai beaucoup aimé, on comprenait le lien entre le personnage et les chiens, c'est jovial. Quand elle fait la cuisine, on commence à comprendre qu'on va voir le bilan d'une jeune femme

Il souligne d'ailleurs que la vidéo d'archives, montée sur une musique mélancolique, confirma, pour lui, la nature fictive du film en lui apparaissant comme démesurée : « ça veut donner de l'émotion avec un coup de marteau ». Jean-François fonça tête première dans les attentes liées au faux-documentaire. Il remarque que c'est « fait avec brio, le documenteur, avec rien de trop poussé, pas d'éclat, que c'était sur la coche » Il considère que ce « faux-documentaire » est tellement bien réussi (utiliser les codes formels du documentaire pour raconter une histoire fictive), que c'est juste assez subtil, qu'il accepte de finalement recevoir le film comme un documentaire. Jean-François dépasse ici mes attentes en ajoutant un niveau inespéré : il accepte de recevoir le film comme documentaire parce que l'exercice formel du faux-documentaire lui apparaît comme réussi. « J'ai juste reçu ça comme un film ».

Il fait ainsi écho à mon intention d'intégrer, dans la forme de mon « vrai » documentaire, les conventions relevées à partir des faux-documentaires visionnés afin

de déconstruire la déconstruction et de rendre, par cet exercice, l'absurdité du cercle dans lequel la parodie nous entraîne. Jean-François se fait prendre et accepte le jeu de la déconstruction.

J'en profitai alors pour talonner ce groupe à propos de leur appréciation et poser la question suivante « Est-ce que le contexte, par exemple le fait de voir le film dans une salle de cinéma, aurait changé votre réception ? ». Malgré la lenteur du début et le flou entourant le sujet principal du film, Jean-François ne « serait définitivement pas sorti de la salle. En tant que spectateur, on a quand même besoin d'une mini mise en contexte. Peut-être une narration ? J'ai pas lu de synopsis, peut-être que ça aurait fait la différence. Je suis complètement vierge. » Pour Jean-François et bien d'autres spectateurs, un certain para-texte est nécessaire à l'évaluation qualitative du film. Il n'est pas habitué de se présenter au cinéma sans avoir lu de synopsis. Il ne sait donc pas si ce début de film lui a ou non plu. En effet, Jean-François confirme ici que le « genre », qui crée les attentes, dépasse le terme employé pour décrire le film, il inclut également « divers moyens para- ou épitextuels (titre, générique, dossier de presse, autopromotion, etc.) » (Jost, 1997) auxquels j'ajoute le synopsis, la pochette du DVD, l'affiche, etc.

Annie, 27 ans, documentariste pigiste, soulève l'extrême ambiguïté dichotomisant le vrai du faux. À la question « qu'est-ce qui pourrait infirmer ou confirmer que vous étiez en train de regarder un faux-documentaire? », elle répond que c'est surtout la façon dont Kathleen entraîne son chien, le fait qu'elle ne soit pas vraiment douée, qui peut lui servir d'élément pour confirmer la nature fictive du film. En même temps, elle observe qu'il y a réellement des gens « poches » qui entraînent des chiens, et que Kathleen pourrait être « poche » pour vrai : « C'est difficile de dire « ça c'est un « faux-documentaire » », il y a tellement de choses qui dépassent la fiction dans la réalité ». Elle souligne également que l'enregistrement vidéo d'archives vient

confirmer, pour elle, la nature fictive du film, parce qu'il a l'air faux, parce qu'il est trop parfait : « le film de famille est intense, ça ça avait l'air d'un faux-doc, tsé le monsieur qui dit « tasse la boîte ». C'est vraiment intense ».

Annie accepte d'entrer dans le système d'attentes du faux, elle confirme ce dernier à l'aide, entre autres, de la vidéo d'archives, un élément formel, mais ouvre la voie à une réflexion plus grande : Kathleen peut être réellement « poche » ou non, peu importe semble nous dire ici Annie car « il y a tellement de choses qui dépassent la fiction dans la réalité ».

À la question « avez-vous ri ou souri à certaines scènes? », Pierre-Luc, 24 ans, admet avoir réagi à l'humour premier degré des tranches « *Singles de Kraft* » qui tombent du réfrigérateur²³. Il évalue également que le fait que le personnage de la mère présente Mélanie, comme « la copine de Kathleen », avec un petit délai²⁴, « ça fait vraiment juste trop vrai ». Selon lui, ces insertions volontaires, dans le « scénario » du faux-documentaire, sont perçues comme drôles parce que justes, parce que trop vraies. Trop vraies. Pierre-Luc, ayant reçu entièrement le film dans le système d'attentes – faux-documentaire humoristique et parodique de la culture populaire – rit. La parodie atteint ici son but, faire rire, je le répète, précisément dans le système d'attentes – faux-documentaire dont la moquerie se situe au niveau premier (Roscoe et Hight, 2001) – celui-là où l'on s'attend à voir parodié un élément de la culture populaire (des tranches « *Singles de Kraft* » qui tombent de la portière du réfrigérateur lorsqu'on l'ouvre). Pourtant ici, ces tranches de fromage déboulent pour vrai. Et Pierre-Luc n'a pas ri tant parce qu'elles tombent, mais bien parce que c'est drôle d'avoir pensé à ajouter cet élément à la scène. Sa réception découle ici directement du genre du film, de l'aspect « mise en scène » de ce dernier.

²³ [00:17:35]

²⁴ [00:24:13]

Mais avant de s'y aventurer, Pierre-Luc vérifia sa définition du genre « faux-documentaire » en me demandant, dès la fin de la projection : « Dans le genre faux-documentaire, est-ce que ça, ça prétend être un vrai documentaire ou est-ce que s'est construit ? ». Il désira une précision quant à la définition que je donnais au « faux-documentaire ». Je le « rassurai » en lui disant que c'était construit. « O.k. c'est ça », me répondit-il.

Et comme Jost propose que les attentes sont constituées,

non seulement de croyances [...] mais aussi de savoirs, d'émotions et de plaisir. En sorte que rien n'oblige [...] à penser que le spectateur va croire sur parole que cet objet sémiotique complexe qu'est tel ou tel genre est seulement ce qu'on lui dit qu'il est ou même qu'il va le recevoir comme on le lui demande (1997).

Approfondissons maintenant les émotions et le plaisir ressentis par les volontaires.

5.2.3 *Les émotions*

Si Pierre-Luc jouit de l'événement des tranches de fromage qui tombent, les spectateurs recevant le film comme documentaire, eux, n'esquissent même pas un sourire. Aucun des récepteurs *d'Agile*, le documentaire, ne pouffe non plus de rire lorsque Kathleen exige « un instant », à l'intervieweuse, afin d'aller sortir Oslo du hangar²⁵; alors que tous les spectateurs de *Good Boy*, le faux-documentaire, esquissèrent un sourire lors de cet extrait. Cette tendance indique qu'une différence de réception peut être induite selon l'étiquette sous laquelle le film est présenté. Par contre, lorsque le caniche inconnu prend son envol au-dessus de la barre d'obstacle²⁶, tous s'esclaffent. Jean-François (faux-documentaire) en rajoute et Nadine (documentaire) sourit lorsque Mélanie dit « on dirait que ça vole un caniche ».

²⁵ [00:12:02]

²⁶ [00:08:22]

Lorsqu'Oslo s'entraîne au parc de Drummondville et qu'il termine son exercice en faisant tomber la barre du saut²⁷, tout le monde s'exprime également, que ce soit vrai ou faux (Annie (faux-documentaire) : « très drôle quand il fait son saut pis qu'il se plante tout de suite après, ça c'était ma bonne joke »). Même chose lorsque, au début du film, à la plage, Rosaire, le plus gros chien, s'assoit complètement sur Oslo²⁸ (Nicole (documentaire) : « moi j'ai trouvé cute que le chien s'assoit sur l'autre. Tu voudrais leur faire faire quelque chose de cette nature-là, tu pourrais pas. Ça m'a plu, ça m'a fait sourire »). Ces deux moments font l'unanimité. Les chiens ne sont évidemment pas des acteurs, s'ils trébuchent, c'est qu'ils tombent pour vrai. Le réalisateur de documentaire tout comme celui de faux-documentaire ne peut qu'être réjouï du naturel des chiens.

En contrepartie, lorsque la vendeuse, au Camping des Voltigeurs, annonce à Kathleen « pis on a toutes les grandeurs, parce que nous, chez Wouf, on pense aux vraies femmes²⁹ », Pierre-Luc (faux-documentaire) rit haut et fort alors que Francine (documentaire) « met le doigt tranquillement sur l'obésité ». Voici encore une différence de réception qui laisse présager être basée sur l'influence du genre et/ou sur l'expérience personnelle des spectateurs.

On ne rigole peut-être pas exactement au même endroit, que l'on croit à une mise en scène ou à la réalité, mais on perçoit par contre les mêmes thèmes se profiler. Aucun des spectateurs ne souleva « la famille » comme sujet du film, mais tous et chacun sentirent la présence de l'obésité, des chiens comme compensation au fait de ne pouvoir avoir d'enfant et de la maison comme symbole d'un changement. Que ce soit vrai ou faux, certains perçurent la présence de l'homosexualité (Valérie – documentaire – « je pense que là [à la fin] on arrivait au sujet, à l'homosexualité, au

²⁷ [00 :13 :14]

²⁸ [00 :04 :23]

²⁹ [00 :14 :49]

début c'était large, à la fin c'était « la copine de Kathleen », c'est peut-être l'homosexualité, le sujet », d'autres pas (Jean-François – faux-documentaire – « Moi pour être honnête, j'ai pas compris que c'était sur l'homosexualité, que la protagoniste était lesbienne »).

5.3 Synthèse

« Veut, veut pas, on s'attache quand même vite, c'est un personnage qui se livre » (Jean-François, faux-documentaire)

« super attachant » (Valérie, documentaire)

« ça m'a fait penser que chaque histoire est intéressante, tu rencontres quelqu'un petit à petit, dès que tu as dix minutes de faites, tu veux connaître la personne plus, dès que t'as trois ou quatre éléments » (Annie, faux-documentaire)

« c'est mystérieux, t'accroches, plus ça va, plus t'accroches » (Maripierre, faux-documentaire)

« C'est un personnage comme beaucoup d'autres personnes dans le monde d'aujourd'hui. Même si elle est plus enveloppée, au niveau de ses émotions, tout le monde peut se sentir comme elle, aussi mal qu'elle. On peut se référer facilement à elle, à ce qu'elle vit, à comment elle se sent » (Linda, documentaire)

Finalement, que le film ait été reçu dans n'importe quel système d'attentes – faux-documentaire présentant des personnages fictifs, faux-documentaire mélangeant le vrai et le faux, documentaire en devenir ou documentaire didactique sur les grosses personnes – et que les attentes soient, selon la définition que j'en donne précédemment, « aussi variées qu'il y a de spectateurs à l'œuvre, n'ayant pas les mêmes références ni la même connaissance des codes cinématographiques, chacun ne possède pas les mêmes *à-priori* », un élément fait l'unanimité : le personnage

principal est attachant et intéressant. On s'y attache, elle nous intrigue, on veut en savoir plus.

Bien que la connaissance, c'est-à-dire l'exposition des spectateurs à d'autres films du genre « faux-documentaire » et à ses codes, fut primordiale dans l'analyse de la réception du film, les six personnes âgées de vingt-sept ans et moins jonglèrent tous plus facilement d'un genre à l'autre; ils questionnèrent tous leur définition du genre et doutèrent également, à un moment ou un autre, de la véracité ou non du contenu. En effet, même Nadine, 24 ans, à qui je présentai *Agile* comme documentaire et ce, sans aucune contre-indication de ma part, souleva l'hypothèse que ce qu'elle regardait était peut-être faux : « Si elle le dit dans un documentaire ça doit être vrai, ou peut-être pas... » La séquence de la plage lui semble forcée, mise en scène :

Il ne fait même pas beau, pourquoi la plage ? pourquoi elle a été tournée ? on dirait qu'on s'est dit « on va « placer » Kathleen et Mélanie avec les deux chiens sur la plage? » Je sais pas, c'est l'impression que j'avais

Alors que le film n'inclut aucune action mise en scène et alors que je lui présentai comme « documentaire », à mon avis, seule la forme put lui faire remettre la véracité des énoncés en question. Seuls la forme et peut-être son âge, c'est-à-dire le fait que Nadine soit née après la naissance de la *Néo-TV* (Eco, 1985b), après le changement de paradigme concernant la dichotomie entre le vrai et le faux à la télévision.

Ces six personnes, Pierre-Luc, David, Jean-François, Annie, Christine et Nadine, accordèrent également moins d'importance à la présentation générique, laissant leur propre système générer des attentes et questionner la forme du film. Ce sont d'ailleurs deux d'entre eux qui suscitèrent, à mon avis, les réflexions les plus intéressantes pour mon étude. Alors qu'Annie nous dit :

Mais aussi la limite est tellement mince. Quand tu fais du vrai, c'est semi-stagé, la personne a pensé pendant une semaine à ce qu'elle allait te dire. Des fois, dans les vrais, y'a des trucs qui ont l'air faux. J'pense que c'est au-delà de la forme, le personnage a l'air crédible pis c'est ça l'important.

David, quant à lui, à la question « comment réagiriez-vous, si je vous disais que c'était finalement un vrai documentaire ? », nous apprend que « [son] mon opinion va rester la même. Peu importe si tu me dis que c'est vrai ou faux, je le reçois comme un film ».

Avoir vingt-sept ans et moins en 2008, c'est être né depuis 1981. C'est être né avec l'apparition de la *Néo-TV*³⁰. C'est aussi être né à l'ère des simulacres (Baudrillard, 2001). C'est donc penser les médias dans un autre paradigme que celui de la dichotomie entre « programmes » d'information et de fiction. C'est, par le fait même, questionner les « genres » télévisuels et cinématographiques et y accorder moins d'importance lors de la lecture d'un film. C'est être capable de reconsidérer ses attentes et les systèmes imposés par les étiquettes réconfortantes propres à la raison classique.

³⁰ « avec la multiplication des chaînes, la privatisation et l'avènement de nouvelles diableries électroniques, nous sommes entrés dans l'époque de la Néo-Télévision » (Eco, 1985b, p.196)

CONCLUSION

Juste avant de rappeler l'objet de la recherche-création et de revenir sur les interprétations tirées de l'analyse des groupes de discussion, je me permets de faire un bref retour sur le film. En ayant pris du recul face à ce dernier, j'y note également une contribution importante du genre « vidéo de famille ». Ma recherche n'en traite en rien. Est-ce conscient ou inconscient, je ne sais plus trop. Certes, je filmais ma famille. Certes, les moyens techniques dont je disposais étaient réduits. Certes, je choisis, à un moment ou à un autre, d'assumer cette contrainte et de donner à mon film un « look » vidéo de famille. C'est en lisant le chapitre intitulé « Modes of Distinction : The Home Mode, the Avant-Garde, and Event Videography » de l'ouvrage *There's No Place Like Home Video* de James M. Moran (2002) que je notai la tendance de la « vidéo de famille »    souligner, fixer sur un support, les rites de passage vécus par les individus à l'intérieur d'une société donnée. Cette définition me soulagea; non, je n'ai pas traité théoriquement du genre « vidéo de famille » dans ce mémoire, mais je peux induire l'avoir utilisé, de façon plus ou moins consciente, afin de souligner le passage vécu par ma sœur Kathleen, l'année de ses trente ans.

Maintenant, alors que l'idée fut d'explorer l'importance de la notion de « genre » sur la réception, en passant par la dichotomie entre la réalité et la fiction et ce, en réalisant un film au contenu véridique, mais à la forme empruntant aux codes nouvellement institutionnalisés du « faux-documentaire », les réflexions suscitées par les groupes de discussion furent triple.

Elles corrobor  rent en partie les idées de Jost à propos de la promesse d'un genre et des facteurs dont sont constituées les attentes provoquées par cette dernière (savoir et croyance reliés à un genre, émotions et plaisir). Elles ajoutèrent la possibilité que ces

attentes soient redéfinies en cours de lecture, c'est-à-dire que le spectateur change plus ou moins consciemment sa définition et donc son système d'attentes au cours du visionnage. Elles mirent en lumière le paradoxe entre la nécessité d'une certaine connaissance du terme générique de la part du spectateur afin d'être positionné dans le « bon » système d'attentes et le danger « d'étiquetter l'étiquette », c'est-à-dire de posséder une compréhension trop pointue de ce terme. Il fallait primordialement connaître l'expression « faux-documentaire » afin de recevoir le film comme tel. Et si, par exemple, la définition de l'appellation « documentaire » connue par la spectatrice concernait uniquement les « films didactiques », alors elle passait à côté du système d'attentes propre au « documentaire d'auteur ».

Dans un deuxième temps, les réflexions suscitées allouèrent à Umberto Eco et Jean Baudrillard le crédit d'avoir posé, au début des années quatre-vingt, un changement de paradigme à propos des notions de vrai et de faux, cette dichotomie. En effet, tous les participants nés après 1981 ont jonglé plus facilement avec les notions de genre.

Finalement, les réflexions tirées des groupes de discussion déplacèrent quelque peu le centre d'intérêt de la question de recherche en supposant que les codes formels altéraient davantage la réception que seul le vocable utilisé pour représenter la catégorie filmique. Ce dernier, appelé en début de séance, fut remis allègrement en question. Par contre, les codes, affirmation davantage implicite qu'explicite dans leur façon de définir l'œuvre, atteignirent plus facilement leur cible.

Force est de constater que Roger Odin n'a pas tort lorsqu'il traite « d'institutions cinématographiques » plutôt que de « genres cinématographiques », puisque l'institution implique nécessairement des codes utiles à l'acte de communication. L'institution réfère à quelque chose de plus grand, de surplombant, d'imposant,

d'omniscient; elle est cinématographique plutôt que religieuse ou scolaire, mais elle enferme les possibles interprétations dans une certaine structure codée.

Le « genre », en passant par son institution, intègre dans sa définition les conventions formelles lui étant propres, alors il crée définitivement des attentes chez les spectateurs et sert, seul, à les déconstruire ensuite. Il confirma aux spectateurs du faux-documentaire qu'ils étaient en train de regarder une fiction, alors qu'il fit soupçonner la nature réelle du contenu aux récepteurs du vrai documentaire.

Si les mêmes thèmes furent perçus, si tous eurent de la difficulté à identifier le sujet du film étant donnée la version non-complète de l'œuvre, et si tous désirèrent poursuivre le visionnage afin de savoir ce qui allait arriver au personnage principal, n'est-ce pas là l'important ?

À la lumière de cette recherche-crédation, force est de constater l'ambiguïté relative autour de la notion de « genre ». À la fois si complexe à définir et significative pour la réception d'une œuvre, que faire de cette marque d'énonciation si prenante sur l'énoncé ? Je crois qu'à force d'en déconstruire les règles, ne faudrait-il simplement s'en débarrasser ? Pour Jean-Maire Schaeffer (1989), le genre est évolutif et historique, c'est-à-dire contextuel. Il y a donc un pluralisme et un éparpillement de la « théorie des genres » qui rend pratiquement impossible une synthèse de cette dernière; c'est pourquoi il faut d'abord et avant tout la considérer comme un acte de langage. Voilà. Un acte de langage. Qu'il faut assumer et qui comporte des conséquences.

Oui, j'ai pu constater que le spectateur s'enferme plus ou moins fortement dans un carcan d'attentes en fonction du « genre » présenté, et ce dernier inclut le para-texte et les codes formels qui lui sont propres. Mais pourquoi le fait-il ? Pourquoi reçoit-il

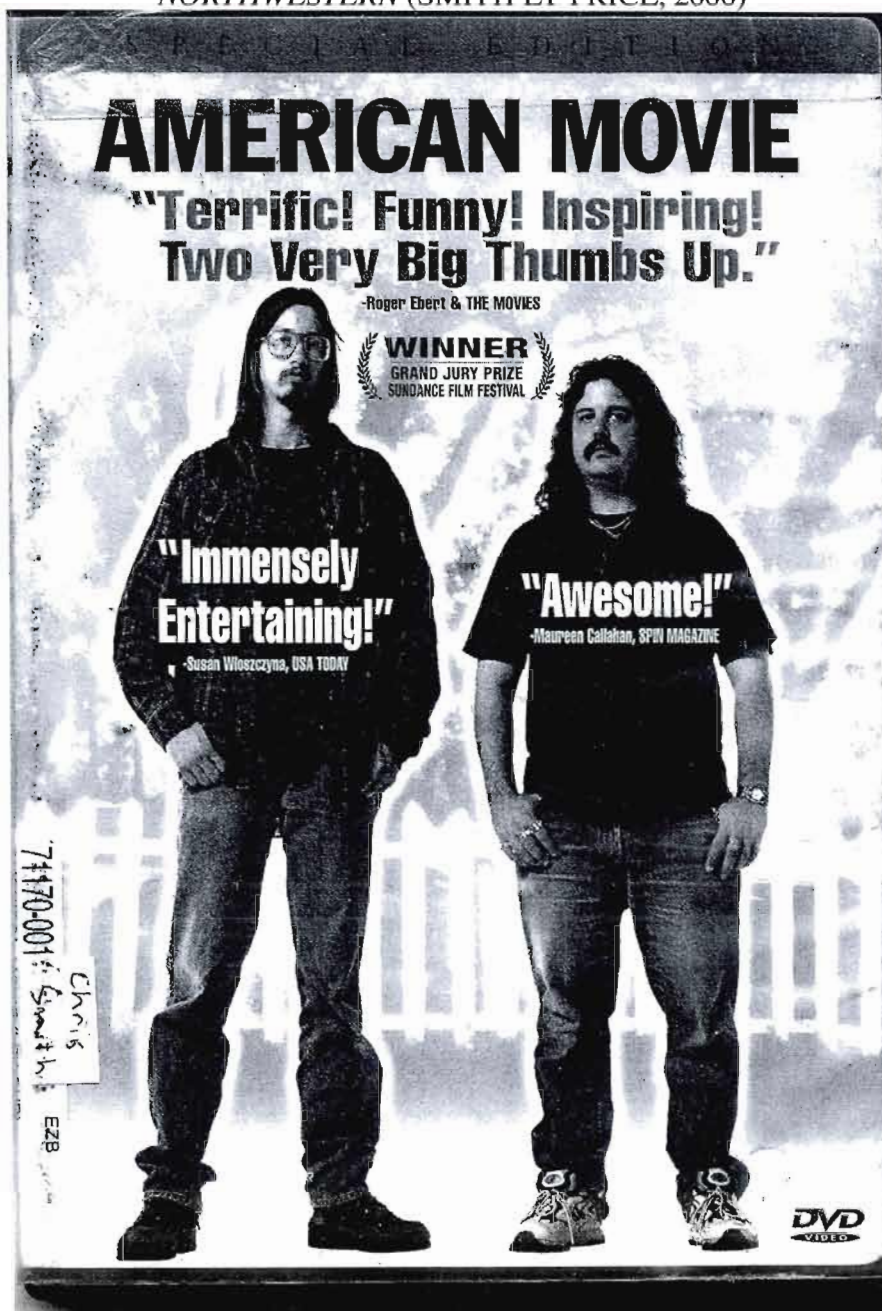
différemment, en fonction du genre, une même scène traitant des mêmes thèmes et mettant en scène un même personnage ? Pourquoi le spectateur a-t-il besoin du confort des étiquettes ?

Lorsque le scénariste, le réalisateur, le producteur et/ou le diffuseur décident de présenter la série dramatique télé « Les Lavigueur » avec le sous-titre suivant : « la vraie histoire », ne produisent-ils pas un acte de langage ? Le titre, faisant à mon avis partie de ce que constitue le « genre », entraîne des attentes. Si certains spectateurs, à l'annonce des éléments romancés de la version télé, se sont sentis trahis dans leurs attentes, ils ont surtout été déçus de se rendre compte que leur billet de cinq cents francs n'était pas valable (Eco, 1992). Si on ne leur avait rien « promis », ils n'auraient probablement pas porté plainte à Radio-Canada, comme l'a fait l'avocat Me Jean-Pierre Pilon. Effectivement, ce dernier a envoyé une mise en demeure contre la chaîne publique afin de rectifier l'image négative dépeinte à propos de lui sur le site Internet et dans la série (Journal de Montréal, 2008) (voir appendice K, p.83).

À mon avis, dans la vie comme à la télévision et au cinéma, bon nombre de déceptions proviennent d'attentes non respectées. Pourquoi ne pas simplement considérer tout film comme un « acte de langage » plutôt que comme une « promesse » ? Par peur de l'inconfort que cela susciterait ? Par peur de l'errance temporaire à laquelle serait obligé le spectateur ? Nous préférons une institution (le « genre ») qui le prend par la main. Où trouver l'équilibre entre le confort des étiquettes et la liberté des *mondes possibles* (Perraton, 2007)?

APPENDICE A

POCHETTE DVD DU FILM *AMERICAN MOVIE – THE MAKING OF
NORTHWESTERN* (SMITH ET PRICE, 2000)



SPECIAL FEATURES

- Digitally Mastered Audio & Video
- Full Screen Presentation
- Audio: Mono
- Subtitles: English, Spanish
- Director and Cast Commentary
- *COVEN* short film by Mark Borchardt
- Deleted Scenes
- Direct Web Link*
- Theatrical Trailers
- Scene Selections
- Interactive Menus

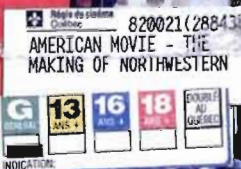


The hit of the 1999 Sundance Film Festival, *AMERICAN MOVIE* is the hilarious and intense story of one man's obsession to make movies. Menomonee Falls, Wisconsin, is a long way from Hollywood, but Mark Borchardt has a dream.

Armed with a driving ambition and nothing to lose, the fast-talking Borchardt enlists friends, local thespians and unwilling family members to help him finish his no-budget horror film, *Coven*.

The camera doesn't flinch as it captures every emotional crisis and financial pitfall in his two-year odyssey. What emerges is a bizarre, yet surprisingly heartfelt, documentary portrait of a true American character. Welcome to the real *Real World*.

The story continues at americanmovie.com.
CHECK IT OUT!!!



A SONY PICTURES CLASSICS RELEASE. C-HUNDRED FILM CORP. and CIVILIAN PICTURES present a BLUEMARK PRODUCTION
a film by CHRIS SMITH and SARAH PRICE "AMERICAN MOVIE" music performed by MIKE SCHANK cinematography CHRIS SMITH
sound SARAH PRICE editors BARRY POLTERMANN JUN DIAZ co-producers JIM MCKAY MICHAEL STIPE
produced by SARAH PRICE CHRIS SMITH directed by CHRIS SMITH

Requires a DVD-ROM drive on your PC with Windows 95 or higher (to access the DVD-ROM features). Copyright © 1999 Sony Pictures Home Entertainment, Inc. All rights reserved. The DVD-ROM features will not work on a CD-ROM drive and may not work on a Macintosh computer.

SONY PICTURES
CLASSICS

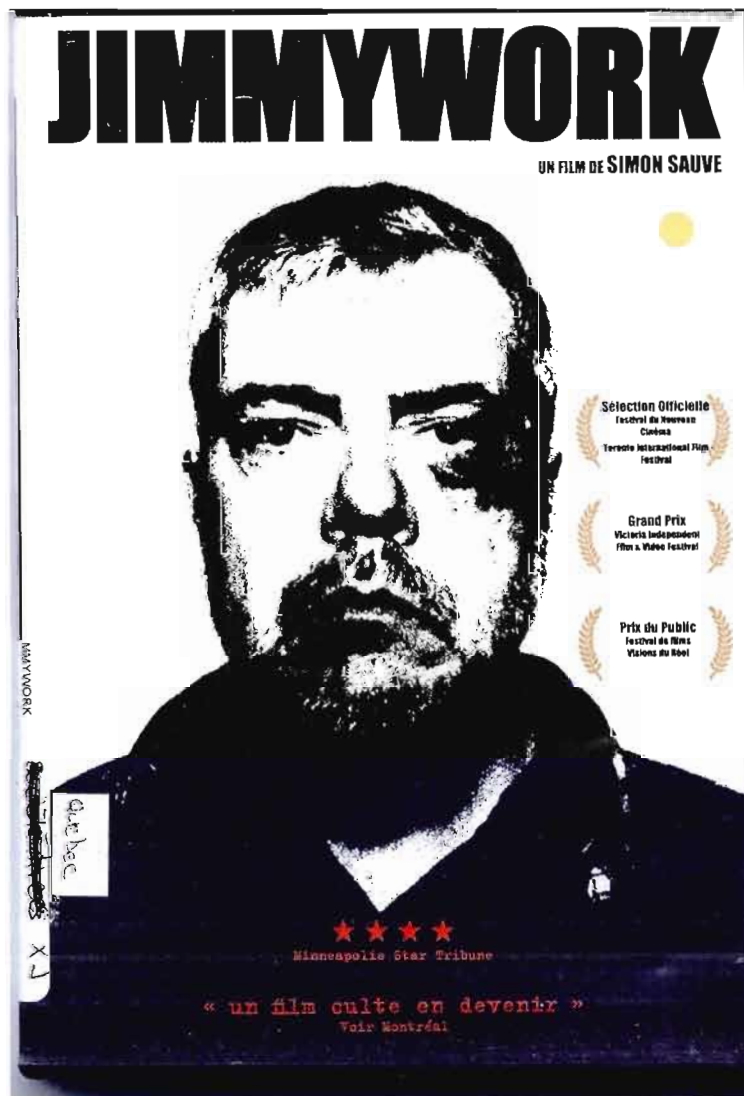


10202 W. Washington Blvd., Culver City, California 90230-3195

© 1999 Sony Pictures Home Entertainment, Inc. All rights reserved. The package artwork for this DVD is the property of Sony Pictures Home Entertainment, Inc. and may not be reproduced without written permission.

APPENDICE B

POCHETTE DVD DU FILM *JIMMYWORK* (SAUVÉ, 2004)



« Film-expérience
impossible à résumer
mais irrésistible »

— Le Devoir

À l'aube de ses 50 ans, Jimmy se retrouve à un carrefour de sa vie. Ivrogne professionnel et magouilleur à ses heures, c'est pour lui maintenant ou jamais. Il veut se sortir de cette médiocre existence. Se faisant passer pour un grand producteur américain, il élabore une campagne publicitaire pour promouvoir un rodéo du nord du Québec. Le cinéaste Simon Sauvé documente sa démarche créative mais une suite d'imprévus transformera le film en *making of* d'un crime.

Jimmywork est le portrait éclectique d'un véritable crasseux. Le récit se développe initialement dans le quartier du Mile-End à Montréal mais nous transporte éventuellement au cœur du Far-Est québécois dans un road movie frénétique. Un hybride mêlant film noir, biographie et cinéma vérité.

Bonus :

- * Épilogue
- * *Jimmywork* : plus d'une heure de scènes inédites (en anglais seulement)
- * Bande-annonce

Sous-titres : français/anglais
Ratio : 1.85 Widescreen

Version originale en anglais, NTSC, 91 minutes, Canada, 2004 WWW.JIMMYWORK.COM



"JIMMYWORK" avec la production ATOPIA/DIRTYWORKS un film de SIMON SAUVÉ
JAMES G. MUIR MANZAR ARSAN CHANDRAURY GRABEN MACKEN GÉRARD FERRIER SO MOSHIQUR
BARKHAY KARIE CINROY LYNDIA LEWY MONTAGE ORIGINAL CLAUDE FAYOLLE MICK A ROLL SQUWY BEST BAND
SOFT CANYON HIRTA PSYCHOCARABAI LONTY THREE JOCELYN ROBERT PONY THE PLANT SMASHREIS
MONTAGES ASSOCIÉS SANTIAGO HIDALGO AUBREYOGYA avec PETER CONNITA MPSE PRODUIT PAR PASCAL MAIDER
A SIMON SAUVÉ RÉALISATION ET MONTAGE SIMON SAUVÉ



Produit avec la participation financière du Québec — Société du développement des industries culturelles — Québec.
Programme d'aide aux œuvres cinématographiques et des lettres du Québec — Programme des crédits d'impôt.
— Québec: Programme des crédits d'impôt — Canada: Le Conseil des arts du Canada, l'Office national du film du Canada

MONGREL
MEDIA

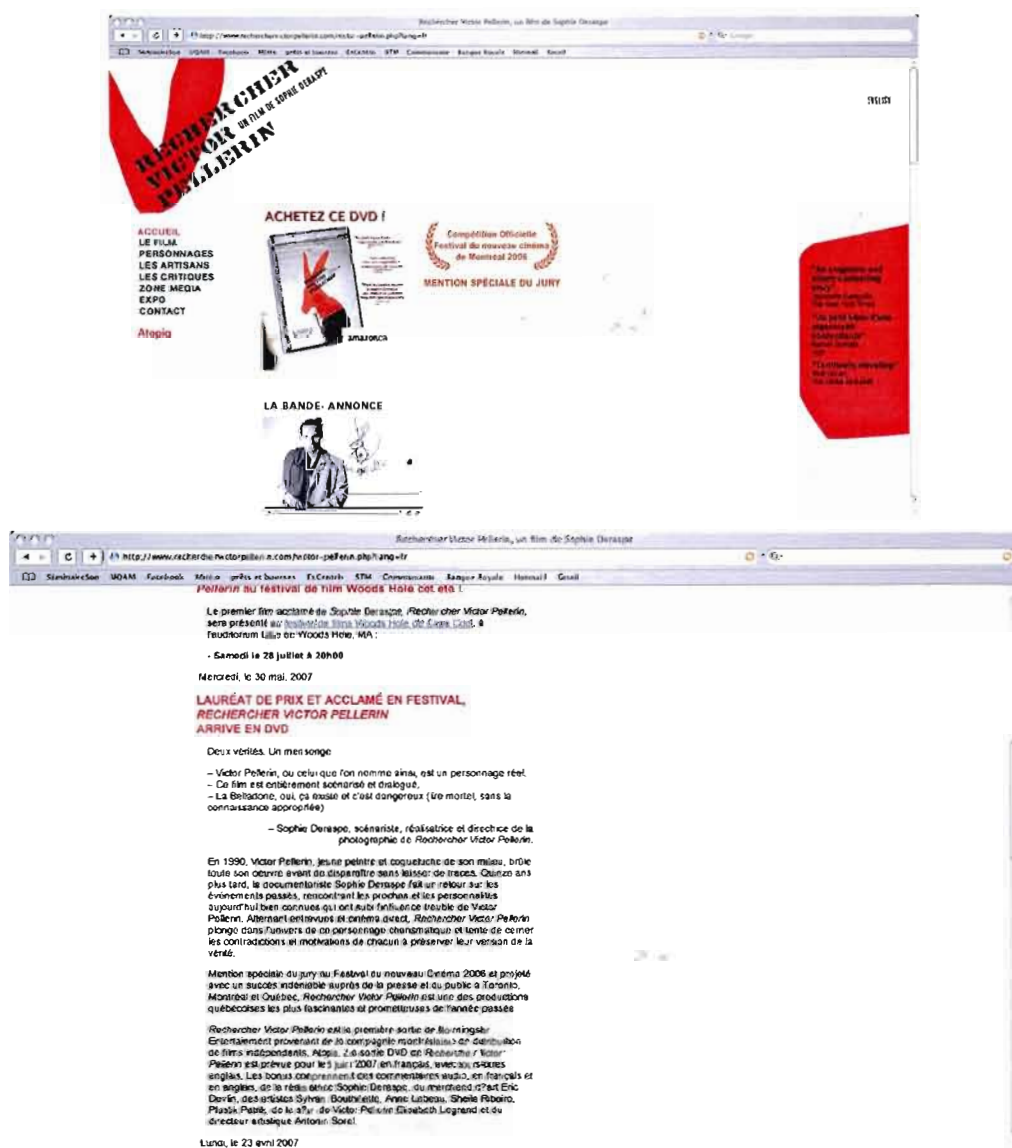
DISTRIBUÉ AU CANADA EXCLUSIVEMENT PAR MONGREL MEDIA
AVERTISSEMENT: Pour usage personnel et domestique seulement. La loi fédérale protège les services d'info
et les médias. Toute reproduction, distribution ou présentation publique non autorisée de films et
vidéocassettes protégées par le droit d'auteur.

Sans frais: 1-888-607-3410 www.mongrelmedia.com email: info@mongrelmedia.com

Atopia

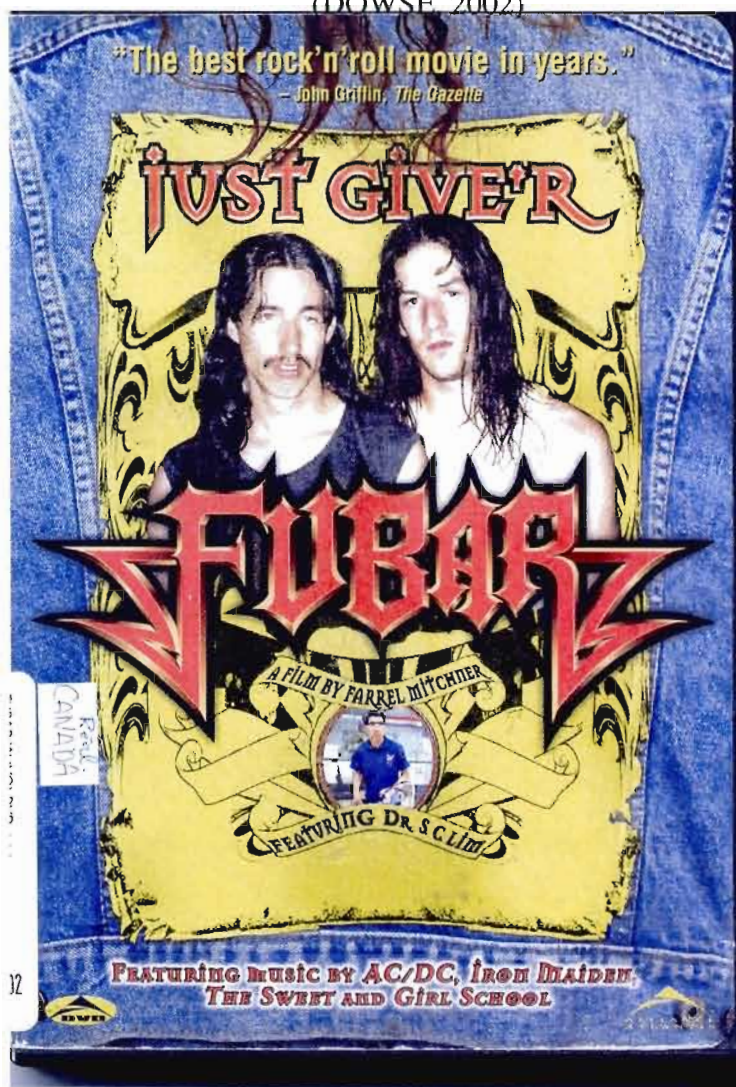
APPENDICE C

PAGE D'ACCUEIL DU SITE INTERNET DU FILM *RECHERCHER VICTOR PELLERIN* (DERASPE, 2006)



APPENDICE D

POCHETTE DVD DU FILM *FUBAR : A FILM BY FARREL MITCHNER*
(DOWSE, 2002)





APPENDICE E

TABEAU 1.1 CODES FORMELS PROPRES AUX « FAUX-DOCUMENTAIRES »

CODES FORMELS FILMS	"SUPER"	VIDÉO DE FAMILLE	PHOTOS	FOCALE
Man of the year É-U 1995		« Fausses » images d'archives en vidéo	Photos d'enfance	
Best in show É-U 2001	Super des noms de lieux sur establishing shot			
American Movie – The Making of Northwestern É-U 2000	Super de la ville /Super des gens interviewés soulignant le lien intime qui les unit au personnage p.	Films d'archives en Super 8, réalisés par le personnage principal		
On Edge É-U 2004			Photos d'enfance montées à l'aide de panoramiques et de zoom	
Incident at Loch Ness UK 2004				
Jimmywork CAN 2004	"Jimmy's friend" en super qui dit ce qu'il pense du projet du personnage p.	Vidéo d'enfance en couleur (sans son)		Ajustement de la focale
Rechercher Victor Pellerin CAN 2006		Vidéo d'archives présentant Victor, enfant		Ajustement fréquent de la focale
Fubar: a Film by Farrel Mitchner CAN 2002	Super blanc, sur fond noir, des gens intimes		Montage photos de son adolescence	Réajustement fréquent de la focale
This Is Spinal Tap UK 1984	Super des gens lors des scènes de contexte/Super des lieux sur establishing shot			Zoom in qui tombe hors-foyer/Mise au foyer fréquente
C'est arrivé près de chez vous BELG 1992		Vieux films de famille		
To Die For UK, É-U 1995	Super de la ville sur establishing shot	Images du passé/vidéo d'enfance de Suzanne et de sa passion		
The Rutles UK 1978		Archives télé	Fausse images d'archives en noir et blanc/Fausse revue de presse	
Greenaway: The Falls UK 1978-80	Establishing shot des lieux		Photos en noir et blanc	

CODES FORMELS FILMS	MARQUE D'ÉNONCIATION	EFFET DE COMIQUE	PROJET DU PERSONNAGE	ENTREVUES
Man of the year É-U 1995	Perche dans le plan	Situations absurdes jouées sérieusement		
Best in show É-U 2001				Zooms in et out lents
American Movie – The Making of Northwestern É-U 2000			faire des films indépendants	
On Edge É-U 2004	Intervenants regardent directement dans l'objectif/ Amorce de l'intervieweur/ Reaction- shot de l'intervieweur		Gagner une médaille olympique en patinage artistique	Jump cut dans les entrevues /Zoom in à une vitesse constante
Incident at Loch Ness UK 2004		parler de choses sérieuses en faisant quelque chose d'absurde		
Jimmywork CAN 2004			Voler la bière du festival de St-Tite	
Rechercher Victor Pellerin CAN 2006	Présence de l'intervieweuse et documentariste	mélange de situations absurdes et d'entrevues sérieuses	Retrouver Victor	
Fubar: a Film by Farrel Mitchner CAN 2002	Reaction-shot du "faux" intervieweur/Perche dans le plan			
This Is Spinal Tap UK 1984	On voit l'intervieweur lors des entrevues/Un des membres du groupe présente l'équipe de tournage à sa copine			Zoom in qui part d'un plan des trois au plan d'un seul/ Jump cut pendant l'action et les entrevues
C'est arrivé près de chez vous BELG 1992	Ben s'adresse à la caméra et l'intervieweur/Ombre du caméraman /Perchiste dans le plan /On entend l'équipe technique parler/Équipe utilise leurs vrais noms	Absurdité créée à partir du fait de voir le personnage principal, meurtrier en série, s'adonner à d'autres activités ou hobbies	Tuer en série sans raison	"Faux" jump cut dans les entrevues
To Die For UK, É-U 1995	Suzanne regarde directement à la caméra/On entend la voix de l'intervieweur		Vouloir à tout prix être à la télé	Zooms in rapides
The Rutles UK 1978	Faux journaliste s'adresse à la caméra/Voix de l'intervieweur, filmé over-the- shoulder/Reaction-shot de l'intervieweur			
Greenaway: The Falls UK 1978-80				Entrevues en Voix hors- champ

CODES FORMELS FILMS	MONTAGE	ÉPILOGUE	NARRATION	AUTRES
Man of the year É-U 1995				
Best in show É-U 2001	Alternance entre : entrevues statiques, scènes de préparatifs en vue des compétitions et scènes des compétitions elles-mêmes.	retour est fait sur eux, un an plus tard		
American Movie – The Making of Northwestern É-U 2000				
On Edge É-U 2004		Retour sur les personnages: "One year later"		
Incident at Loch Ness UK 2004				
Jimmywork CAN 2004				Noir et blanc/Zoom in fréquents/Zoom macro et caméra instable
Rechercher Victor Pellerin CAN 2006	Alternance entre : entrevues statiques, scènes de débauche des amis de Victor et scènes de recherche.			Jump cut
Fubar: a Film by Farrel Mitchner CAN 2002				
This Is Spinal Tap UK 1984	Alternance entre : entrevues statiques, scènes prises sur le vif (réunions, party, etc.) et extraits de spectacle			
C'est arrivé près de chez vous BELG 1992	Alternance entre: entrevues statiques, scènes de mise en contexte ou de quotidieneté et scènes de crime		Pas de narration	Zoom in rapide dans les scènes de contextualisation/ Utilisation du contre-jour
To Die For UK, É-U 1995	Alternance entre : scènes tournées "fiction", d'autres tournées "docu" et d'extraits d'émissions télé		Narrateur et préface	Caméra documentaire qui cherche quoi filmer
The Rutles UK 1978	Alternance entre: entrevues, extraits de spectacles, extraits de vidéoclips et archives télé			Zoom in rapides
Greenaway: The Falls UK 1978-80			Narrateur et préface	

APPENDICE F

CERTIFICAT DE CONFORMITÉ À L'ÉTHIQUE EN MATIÈRE DE RECHERCHE IMPLIQUANT LA PARTICIPATION DE SUJETS HUMAINS



Conformité à l'éthique en matière de recherche impliquant la participation de sujets humains

Le projet de mémoire ou de thèse suivant est jugé conforme aux pratiques habituelles en éthique de la recherche et répond aux normes établies par le Cadre normatif pour l'éthique de la recherche avec des êtres humains de l'Université du Québec à Montréal (1999).

Nom de l'étudiant(e) : Audrey Villiard
Programme d'études : Maîtrise en communication
Directrice de recherche :
UQAM : Margot Ricard
Professeure
École des médias
Coordonnées : Case postale 8888, succursale Centre-ville, Montréal
(PQ) H3C 3J8
Téléphone : 957-3000 poste 2475
E-mail (1) : ricard.margot@uqam.ca
E-mail (2) : villiard.a@gmail.com

Titre du projet : *La naissance du «flux documentaire» comme prémisses à la mort du «genre»; in fin d'une dichotomie.*

Le présent certificat est valide pour la durée totale du projet.

Président du Comité institutionnel d'éthique
de la recherche avec des êtres humains

Signature autorisée : Joseph Josy Lévy, Ph.D.
Professeur
Département de psychologie
Faculté des sciences humaines

Date : 11 avril 2008

APPENDICE G

ENGAGEMENT À LA CONFIDENTIALITÉ

ENGAGEMENT À LA CONFIDENTIALITÉ
<p align="center">« La naissance du « faux-documentaire » comme prémisse à la mort du « genre »; la fin d'une dichotomie »</p>
<p>Responsable du projet : Audrey Villiard Département, centre ou institut : Département de communication sociale et publique et École des médias Université du Québec à Montréal Directrice : Margot Ricard, ricard.margot@uqam.ca, 514-987-3000, #2475</p>
<p>BUT GÉNÉRAL DU PROJET</p> <p>Vous êtes invité, à titre de caméraman ou d'assistant de recherche, à prendre part à ce projet visant à vérifier l'impact de la notion de « genre » sur la réception d'un film. Il vise plus précisément à répondre à la question suivante : comment la réception d'une œuvre diffère-t-elle, indépendamment de la véracité des énoncés, en fonction de la forme empruntée et selon qu'elle est présentée comme appartenant à un genre particulier : « documentaire » ou « faux-documentaire » ?</p> <p>Ce projet de recherche reçoit l'appui financier du Fonds à l'accessibilité et à la réussite des études pour les cycles supérieurs (UQAM).</p>
<p>SIGNATURE :</p> <p>Je , _____ m'engage à ne divulguer aucune des informations reçues lors de ma participation aux groupes de discussion ayant eu lieu les 9, 10, 11 et 12 juin 2008, à l'UQAM. Je conserverai comme confidentiels les noms des personnes ayant participé, leurs réactions, leurs réponses aux questions posées par la responsable du projet, etc.</p> <p>Signature du sujet : _____ Date : _____</p> <p>Nom (lettres moulées) et coordonnées : _____</p> <p>Signature du chercheur responsable ou de son, sa délégué(e) : _____ Date : _____</p>

APPENDICE H

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT PRÉLIMINAIRE AUX GROUPES DE DISCUSSION

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT (sujet majeur)
<p align="center">Participation au visionnage d'un film et à un groupe de discussion</p>
<p>Responsable du projet : Audrey Villiard Département, centre ou institut : Département de communication sociale et publique et École des médias Université du Québec à Montréal Directrice : Margot Ricard, ricard.margot@uqam.ca, 514-987-3000, #2475</p>
<p>BUT GÉNÉRAL DU PROJET</p> <p>Vous êtes invité à prendre part à un groupe de discussion visant à baliser la réception d'un film en pleine post-production.</p> <p>Ce projet de recherche reçoit l'appui financier du Fonds à l'accessibilité et à la réussite des études pour les cycles supérieurs (UQAM).</p>
<p>PROCÉDURE</p> <p>Votre participation consiste à visionner un film, puis à donner votre opinion, dans le cadre d'un groupe de discussion (<i>focus-group</i>), composé de 5 personnes, sur une série de questions posées en lien avec le film. La séance de visionnage ainsi que le groupe de discussion seront enregistrés sur cassette audio-visuel avec votre permission et prendront environ 2 heures de votre temps. Le visionnage ainsi que le focus group auront lieu à l'UQAM. La transcription sur support informatique qui en suivra ne permettra pas de vous identifier.</p>
<p>AVANTAGES et RISQUES</p> <p>Il n'y a pas de risque d'inconfort important associé à votre participation à cette rencontre. Advenant une forme d'inconfort associée à votre participation, vous pouvez rencontrer individuellement la responsable du projet et vous demeurez libre de quitter le projet à tout moment.</p>
<p>CONFIDENTIALITÉ</p> <p>Il est entendu que les renseignements recueillis lors du groupe de discussion sont confidentiels et que seule la responsable aura accès à votre enregistrement et au contenu de sa transcription. Le caméraman qui l'assiste a signé un engagement à la confidentialité. Le matériel de recherche (cassette codée et transcription) ainsi que votre formulaire de consentement seront conservés, en lieu sûr, séparément sous clé au domicile de la responsable pour la durée totale du projet. Les cassettes ainsi que les formulaires de consentement seront détruits après la remise finale du mémoire. Votre anonymat sera conservé dans le mémoire écrit; ne seront utilisés que votre sexe et votre âge (ex : Un</p>

homme de 56 ans a ri au cours de la scène suivante...)

PARTICIPATION VOLONTAIRE

Votre participation à ce projet est volontaire. Cela signifie que vous acceptez de participer au projet sans aucune contrainte ou pression extérieure et que par ailleurs vous êtes libre de mettre fin à votre participation en tout temps au cours de cette recherche. Dans ce cas et à votre demande les renseignements vous concernant seront détruits. Votre accord à participer implique également que vous acceptez que la responsable du projet puisse utiliser aux fins de la présente recherche (mémoire, articles, conférences et communications scientifiques), les renseignements recueillis à la condition qu'aucune information permettant de vous identifier ne soit divulguée publiquement à moins d'un consentement explicite de votre part.

DES QUESTIONS SUR LE PROJET OU SUR VOS DROITS?

Vous pouvez contacter la responsable du projet au numéro (514) 730-8240 pour des questions additionnelles sur le projet. Vous pouvez contacter Margot Ricard, directrice du mémoire, concernant vos droits en tant que sujet de recherche. Le Comité institutionnel d'éthique de la recherche avec des êtres humains de l'UQAM a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour des informations concernant les responsabilités de la responsable du projet au plan de l'éthique de la recherche ou pour formuler une plainte ou des commentaires, vous pouvez contacter le Président du Comité institutionnel d'éthique de la recherche, Joseph Josy Lévy, au numéro (514) 987-3000 # 4483. Il peut être également joint au secrétariat du Comité au numéro (514) 987-3000 # 7753.

REMERCIEMENTS

Votre collaboration est essentielle pour la réalisation de mon projet et je tiens à vous en remercier.

SIGNATURES :

Je , _____ reconnais avoir lu le présent formulaire de consentement et consens volontairement à participer à ce projet de recherche. Je reconnais aussi que l'interviewer a répondu à mes questions de manière satisfaisante et que j'ai disposé suffisamment de temps pour réfléchir à ma décision de participer. Je comprends que ma participation à cette recherche est totalement volontaire et que je peux y mettre fin en tout temps, sans pénalité d'aucune forme, ni justification à donner. Il me suffit d'en informer la responsable du projet.

Signature du sujet :

Date :

Nom (lettres moullées) et coordonnées :

Signature du chercheur responsable ou de son, sa délégué(e) :

Date :

Veillez conserver le premier exemplaire de ce formulaire de consentement pour communication éventuelle avec l'équipe de recherche et remettre le second à l'interviewer.

APPENDICE I

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT POSTÉRIEUR AUX GROUPES DE DISCUSSION

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT (sujet majeur)
<p align="center">« La naissance du « faux-documentaire » comme prémisse à la mort du « genre » ; la fin d'une dichotomie »</p>
<p>Responsable du projet : Audrey Villiard Département, centre ou institut : Département de communication sociale et publique et École des médias Université du Québec à Montréal Directrice : Marget Ricard, ricard.marget@uqam.ca, 514-987-3000, #2475</p>
<p>BUT GÉNÉRAL DU PROJET</p> <p>Vous êtes invité à prendre part à ce projet visant à vérifier l'impact de la notion de « genre » sur la réception. Il vise plus précisément à tenter de répondre à la question suivante : comment la réception d'une œuvre diffère-t-elle, indépendamment de la véracité des énoncés, en fonction de la forme empruntée et selon qu'elle est présentée comme appartenant à un genre particulier : « documentaire » ou « faux-documentaire » ?</p> <p>Ce projet de recherche reçoit l'appui financier du Fonds à l'accessibilité et à la réussite des études pour les cycles supérieurs (UQAM).</p>
<p>PROCÉDURE</p> <p>Votre participation consiste à visionner un film, puis à donner votre opinion, dans le cadre d'un groupe de discussion (<i>focus-group</i>) de 5 personnes sur une série de questions posées en lien avec le film. La séance de visionnage ainsi que le groupe de discussion seront enregistrés sur cassette audio-visuel avec votre permission et prendront environ 2 heures de votre temps. Le visionnage ainsi que le focus group auront lieu à l'UQAM. La transcription sur support informatique qui en suivra ne permettra pas de vous identifier.</p>
<p>AVANTAGES et RISQUES</p> <p>Votre participation contribuera à l'avancement des connaissances en cinéma et à la remise en question du concept de « genre ». Il n'y a pas de risque d'inconfort important associé à votre participation à cette rencontre. Advenant une forme d'inconfort associée à votre participation, vous demeurerez libre de quitter le projet à tout moment.</p>
<p>CONFIDENTIALITÉ</p> <p>Il est entendu que les renseignements recueillis lors du groupe de discussion sont confidentiels et que seule la responsable aura accès à votre enregistrement et au contenu de sa transcription. Le</p>

caméraman qui l'assiste a signé un engagement à la confidentialité. Le matériel de recherche (cassette codée et transcription) ainsi que votre formulaire de consentement seront conservés, en lieu sûr, séparément sous clé au domicile de la responsable pour la durée totale du projet. Les cassettes ainsi que les formulaires de consentement seront détruits après la remise finale du mémoire. Votre anonymat sera conservé dans le mémoire écrit; ne seront utilisés que votre sexe et votre âge (ex : Un homme de 56 ans a ri au cours de la scène suivante...)

PARTICIPATION VOLONTAIRE

Votre participation à ce projet est volontaire. Cela signifie que vous acceptez de participer au projet sans aucune contrainte ou pression extérieure et que par ailleurs vous êtes libre de mettre fin à votre participation en tout temps au cours de cette recherche. Dans ce cas et à votre demande les renseignements vous concernant seront détruits. Votre accord à participer implique également que vous acceptez que la responsable du projet puisse utiliser aux fins de la présente recherche (mémoire, articles, conférences et communications scientifiques), les renseignements recueillis à la condition qu'aucune information permettant de vous identifier ne soit divulguée publiquement à moins d'un consentement explicite de votre part.

DES QUESTIONS SUR LE PROJET OU SUR VOS DROITS?

Vous pouvez contacter la responsable du projet au numéro (514) 730-8240 pour des questions additionnelles sur le projet. Vous pouvez contacter Margot Ricard, directrice du mémoire, concernant vos droits en tant que sujet de recherche. Le Comité institutionnel d'éthique de la recherche avec des êtres humains de l'UQAM a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour des informations concernant les responsabilités de la responsable du projet au plan de l'éthique de la recherche ou pour formuler une plainte ou des commentaires, vous pouvez contacter le Président du Comité institutionnel d'éthique de la recherche, Joseph Josy Lévy, au numéro (514) 987-3000 # 4483. Il peut être également joint au secrétariat du Comité au numéro (514) 987-3000 # 7753.

REMERCIEMENTS

Votre collaboration est essentielle pour la réalisation de mon projet et je tiens à vous en remercier.

SIGNATURES :

Je, _____ reconnais avoir lu le présent formulaire de consentement et consens volontairement à participer à ce projet de recherche. Je reconnais aussi que l'interviewer a répondu à mes questions de manière satisfaisante et que j'ai disposé suffisamment de temps pour réfléchir à ma décision de participer. Je comprends que ma participation à cette recherche est totalement volontaire et que je peux y mettre fin en tout temps, sans pénalité d'aucune forme, ni justification à donner. Il me suffit d'en informer la responsable du projet.

Signature du sujet :

Date :

Nom (lettres moulées) et coordonnées :

Signature du chercheur responsable ou de son, sa délégué(e) :

Date :

Veillez conserver le premier exemplaire de ce formulaire de consentement pour communication éventuelle avec l'équipe de recherche et remettre le second à l'interviewer.

APPENDICE J

LISTE DE QUESTIONS PRÉLIMINAIRES – GROUPES DE DISCUSSION

DOCUMENTAIRE

Avec quelle impression ou sentiment restez-vous à la suite de ce visionnage ?

Qu'avez-vous pensé du personnage de Mélanie ?

Qu'avez-vous pensé du personnage de Kathleen ?

Qu'avez-vous pensé du personnage de Guy ?

Qu'avez-vous pensé de la séquence d'archives vidéo ?

Avez-vous ri ou pleuré ? À quel moment ?

Qu'avez-vous pensé de la séquence à la plage ?

Qu'avez-vous pensé des scènes d'agilité au camping des Voltigeurs ?

Qu'avez-vous pensé de la scène de pratique avec Kathleen et Oslo, au parc de Drummondville ?

Quelles réflexions sociales ou humaines suscitent le film en vous ?

Êtes-vous un amateur de "documentaire" ?

Qu'avez-vous pensé de celui-ci par rapport à ce que vous connaissez du genre ?

Si je vous disais que ce que vous avez vu était un faux-documentaire, comment réagiriez-vous ?

Pourquoi ?

En fait, le contenu de ce film et les personnages étaient réels, mais dans la forme, je lui ai donné des allures de "faux-documentaire". Pensez-vous que les gens, en visionnant ce film, pourraient croire à un faux-documentaire ?

Observation des réactions : Scène de pratique - Drummondville Scène de kiosque - camping des voltigeurs Scène de plage - Îles-de-la-Madeleine Vidéo d'archives

FAUX-DOCUMENTAIRE

Avec quelle impression ou sentiment restez-vous à la suite de ce visionnage ?

Qu'avez-vous pensé du personnage de Mélanie ?

Qu'avez-vous pensé du personnage de Kathleen ?

Qu'avez-vous pensé du personnage de Guy ?

Que pensez-vous des comédiens ?

Avez-vous ri ou pleuré ? À quel moment ?

Qu'avez-vous pensé de la séquence à la plage ?

Qu'avez-vous pensé des scènes d'agilité au camping des Voltigeurs ?

Qu'avez-vous pensé de la scène de pratique avec Kathleen et Oslo, au parc de Drummondville ?

Quelles réflexions sociales ou humaines suscitent le film en vous ?

Aviez-vous déjà vu des "faux-documentaires" ?

Qu'avez-vous pensé de celui-ci par rapport à ce que vous connaissez du genre ?

Si je vous disais que ce que vous avez vu était un vrai documentaire, comment réagiriez-vous ?

Pourquoi ?

En fait, c'est un vrai documentaire. Aviez-vous cru à la nature fictive du film ? Si oui, pourquoi ?


Observation des réactions : Scène de pratique - Drummondville Scène de kiosque - camping des voltigeurs Scène de plage - Îles-de-la-Madeleine Vidéo d'archives

APPENDICE K

ARTICLE INTITULÉ « L'AVOCAT PILON N'AIME PAS SON IMAGE DE CRAPULE », PARU DANS LE JOURNAL DE MONTRÉAL DU 30 JANVIER 2008

Divertissement - Imprimer cette page

LES LAVIGUEURS
L'avocat Pilon n'aime pas son image de crapule
Marc-Jacques Pilon
Journal de Montréal
30-01-2008 | 06h13



La série Les Lavigueur, la vraie histoire n'est peut-être pas aussi « vraie » qu'on le dit. Un des avocats dépeints dans la série s'estime victime de diffamation. Me Jean-Pierre Pilon a déposé une mise en demeure contre Radio-Canada mardi dernier et compte maintenant poursuivre les auteurs.

Dans la série, Me François Léonard, avocat de Louise Lavigueur, est dépeint comme un personnage « ratoureux, théâtral; un petit malin », écrit Radio-Canada dans son site Internet.

« En cour, il fait dire à Louise des choses erronées et dévastatrices à propos de son père. Une vraie crapule », pouvait-on lire sur le communiqué de presse émis par Radio-Canada.

Ce personnage est inspiré de Me Jean-Pierre Pilon, qui a représenté Louise Lavigueur dans le litige qui l'opposait à son père dans les années 1980.

Ce dernier est mécontent de l'image négative qu'on projette de lui dans la série.

Diffamation

« Il estime avoir été victime de diffamation dans le site Internet (Radio-Canada) et par les auteurs », affirme Jacques Wilkins, agent de communications engagé par Me Pilon pour gérer ce dossier épineux.

La crapule du petit écran serait en fait un avocat qui défend la veuve et l'orphelin depuis 40 ans dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve, selon M. Wilkins.

« Il entend poursuivre les auteurs pour diffamation », ajoute M. Wilkins.

Me Pilon a aussi déposé une mise en demeure contre Radio-Canada mardi dernier, lui demandant de rectifier le descriptif du personnage dans le site Internet.

Texte changé

Aussitôt, Radio-Canada a changé le texte. On peut aujourd'hui y lire: « Aucun lien ne doit cependant être fait entre Me François Léonard et l'avocat qui a représenté Louise Lavigueur pour un certain temps, au début du litige qui l'a opposé à son père. »

Me Pilon a aussi demandé à la SRC de faire une mise en garde au début de l'émission. Ce qui n'a pas été fait.

Le producteur de la série, Marc Grenier, se refuse pour l'instant à tout commentaire.

La balle est dans le camp de Radio-Canada, qui refuse de commenter parce qu'il s'agit d'un dossier « potentiellement légal », affirme Guylaine O'Farrell, porte-parole de la SRC.

Payer plus tard

Joint hier à son cabinet, Me Pilon est resté muet quant à ses intentions de porter la cause devant les tribunaux, laissant planer le doute.

Pour l'instant, aucune poursuite n'a été déposée au palais de justice de Montréal.

À savoir si le personnage de la série le représente, il a répondu ceci:

« Ça fait 40 ans que j'exerce dans le quartier ouvrier, je connais accès à des gens démunis à des services juridiques dans Hochelaga-Maisonneuve. Le client paie quand le jugement est rendu. »

Les Lavigueurs, bien loin de la vérité

[Retour au dossier](#)

journal de montréal

Copyright © 1995-2008 Canoe inc. Tous droits réservés

APPENDICE L

DVD DU FILM INTITULÉ « AGILE », 24 MIN. 28 SEC.



BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- Aumont, Jacques et Marie, Michel. 2001. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris : Nathan.
- Barthes, Roland. 1978. *Leçon. Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*. Paris : Éditions du Seuil.
- Baudrillard, Jean. 1981, c1978. « La précession des simulacres ». Chap. in *Simulacres et simulation*, p.9-68. Paris : Galilée.
- Bonneville, Luc, Grosjean, Sylvie et Lagacé Martine. 2007. *Introduction aux méthodes de recherche en communication*. Montréal : Chenelière Éducation.
- Bouthat, Chantal. 1993. *Guide de présentation des mémoires et thèses*. Université du Québec à Montréal. 110p.
- Eco, Umberto. 1985a. *Lector in fabula*. Paris : Grasset et Fasquelle. 314 p.
- Eco, Umberto. 1985b. *La guerre du faux*. Paris : Grasset. 381 p.
- Eco, Umberto. 1992a. *La production de signes*. Paris : Poche-biblio-essais. 125 p.
- Eco, Umberto. 1992b. « 'Intentio lectoris'. Notes sur la sémiotique de la réception ». Chap. in *Les limites de l'interprétation*, p. 19-47. Paris : Bernard Grasset.
- Juhasz Alexandre et Lerner Jesse. 2006. *F Is For Phony : Fake Documentary and Truth's Undoing*. Minneapolis : University of Minnesota Press. 255p.
- Moine, Raphaëlle. 2002. « Les genres du cinéma ». Paris : Nathan. 190 p.
- M. Moran, James. 2002. « Modes of Distinction : The Home Mode, the Avant-Garde, and Event Videography ». Chap. in *There's No Place Like Home Video*, p. 64-96. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Morin, Edgar. 1990. « Pour la pensée complexe ». Chap. in *Science et complexe*, p. 295-313. Paris : Seuil. 315 p.

- Roscoe, Jane et Hight Craig. 2001. *Faking It : Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester : Manchester University Press. 222 p.
- Schaeffer, Jean-Marie. 1989. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*. Paris : Éditions du Seuil. 185 p.
- Searle, John R. 1982. *Le statut logique du discours de la fiction, Sens et expression*. Paris : Minuit.
- Wells, Herbert Georges. 1898. *The War Of The Worlds*. UK : William Heinemann. 303p.

Articles

- Arthur, Paul. 2003. « True Confessions, Sort Of : Capturing the Friedmans and the Dilemma of Theatrical Documentary ». *Cineaste* 28, no 4 (automne).
- Beaulac, Mario. 1998. « La fiction de la vérité documentaire : « The thin blue Line » (1988) de Errol Morris ». *Cahier du gerse*, no 2 (été).
- Devlin, Paul. 2003. « Documentary vs. Non-Fiction Narrative ». *Cineaste* 29, no 1 (hiver).
- Jost, François. 1995. « Le feint du monde », *Réseaux : L'économie des télécommunications*, no 72-73 (juillet-octobre).
- Jost, François. 1997. « La promesse des genres », *Réseaux : Le genre télévisuel*, no 81 (janvier-février).
- Odin, Roger. 1983. « Pour une sémio-pragmatique du cinéma ». *Iris*, vol. 1, no.1, p. 67-83.
- Parent, Marie-Joëlle. 2008. « L'avocat Pilon n'aime pas son image de crapule ». *Le journal de Montréal*, 30 janvier.

Cours

- Perraton, Charles. Hiver 2007. *Analyse des productions culturelles*. FCM 7515-50. Université du Québec à Montréal.

Mémoire

Dorais, Geneviève. 2007. « La critique maoïste péruvienne face à la Réforme agraire de Velasco (1969-1980) : Enquête sur les causes d'une révolution qui ne vint pas ». Mémoire de maîtrise en histoire, Montréal, Université de Montréal, 136 p.

Productions cinématographiques

Belvaux, Rémy et Bonzel, André. *C'est arrivé près de chez vous*. Noir et blanc, 1.66 :1, 95 min. Belgique : Les Artistes Anonymes.

Botes, Costa et Jackson, Peter. 1997. *Forgotten Silver*. N&B et Couleur, 1.66 :1, 53 min. Nouvelle-Zélande : New Zealand Film Commission.

Deraspe, Sophie. 2006. *Rechercher Victor Pellerin*. Couleur, 102 min. Canada : Atopia.

Dowse, Michael. 2002. *Fubar : a Film by Farrel Mitchner*. Couleur, 1.85 :1, 76 min. Canada : Busted Tranny.

Falardeau, Philippe. 2002. *La moitié gauche du frigo*. Couleur, 90 min. Canada : Quatre par Quatre Films.

Falardeau, Philippe. 2005. *La méthode Morin*. Couleur, Vidéo, Canada.

Godbout, Jacques. 1975. *Aimez-vous les chiens*. Couleur, 56 min. Canada : Office national du Canada.

Godbout, Jacques. 1968. *Kid sentiment*. 87 min. Canada : Office national du Canada.

Greenaway, Peter. 1978-1980. *Greenaway : The Falls*. Couleur, 193 min. Royaume-Uni : British Film Institute.

Guest Christopher. 2001. *Best in show*. Couleur, 1.85 :1, 90 min. États-Unis : Castle Rock Entertainment.

- Jarecki, Andrew. 2002. *Capturing the Friedmans*. Couleur, 1.77:1, 107 min. États-Unis : HBO Video.
- Kubrick, Stanley. 1964. *Dr. Strangelove or : How I Learned to Stop Worrying and Love the Bombs*. Noir et blanc, 96 min. Royaume-Uni : Hawk Films.
- Makhmalbaf, Mohsen. 1995. *Salaam Cinema*. Couleur, 75 min. Iran : Amoon.
- McBride, Jim. 1967. *David Holzman's Diary*. Noir et blanc, 74 min. États-Unis : Paradigm.
- Morin, Robert. 1997. *Quiconque meurt, meurt à douleur*. Couleur, 90 min. Québec Production Lorraine Dufour et Coop Vidéo de Montréal.
- Morris, Errol. 1988. *The Thin Blue Line*. Couleur, 1.37 :1, 103 min. États-Unis : American Playhouse.
- Penn, Zak. 2004. *Incident at Loch Ness*. Couleur, 94 min. Royaume-Uni : Eden Rock Media.
- Reiner, Rob. 1984. *This is Spinal Tap*. Couleur, 1.70 :1, 82 min. États-Unis : Spinal Tap Prod.
- Sauvé, Simon. 2004. *Jimmywork*. N&B et Couleur, 35 mm, 81 min. Canada : Atopia.
- Shafer, Dirk. 1995. *Man of the year*. Couleur, 1.85 :1, 86 min. États-Unis : Artisan Productions.
- Slovin, Karl. 2001. *On Edge*. Couleur, 1.85 :1, 93 min. États-Unis : Angel Ark Productions.
- Smith, Chris. 1999. *American Movie – The Making of Northwestern*. Couleur, 107 min. États-Unis : Bluemark Productions.
- Van Sant, Gus. 1995. *To Die For*. Couleur, 1.85 :1, 106 min. Royaume-Uni et États-Unis : Columbia Pictures Corporation.
- Weis, Gary et Idle, Eric. 1978. *The Rutles : All You Need is Cash*. N&B et Couleur, 76 min. Royaume-Uni et États-Unis : Above Average Productions Inc.

Welles, Orson. 1972. *F For Fake*. Couleur, 1.66 :1, 85 min. France, Iran et Allemagne de l'Ouest : Janus Film.

Productions télévisuelles

Casting. 2005. Quotidienne dramatique. Scénario d'Anne Denise Carette, Pascal Blanchet, Jacques Davidts, Jean Pelletier et Zoomba. Réalisation-coordination de Sylvain Roy. Montréal : La Presse Télé.

États humains. 2005-2008. Série dramatique. Texte de Réal Bossé, Isabelle Brouillette, Salomé Corbo, Daniel Desputeau, Sylvie Moreau et François Papineau. Réalisation de Jean-Philippe Duval. Montréal : Films Zingaro Inc.

La job. 2006. Faux-documentaire. Adaptation de Ian Lauzon et Jean-Philippe Granger. Réalisation de André St-Pierre. Québec : Image Diffusion International.

Les Lavigreur, la vraie histoire. 2008. Série dramatique en six épisodes. Texte de Jacques Savoie. Réalisation de Sylvain Archambault. Québec : Locomotion.

Legendre idéal. 2007. « Making-of » d'un faux talk-show. Réalisation de Marc-André Chabot. Québec : Zone3

Stan et ses stars. 2008. Série de fiction satirique. Texte de Alex Veilleux et Vincent Bolduc. Réalisation de Simon Barrette. Québec : Vivavision.

The office. 2002-2003. Faux-documentaire. Texte et Réalisation de Ricky Gervais et Stephen Merchant. Londres : BBC.

Tout sur moi. 2006. docu-fiction. Texte de Stéphane Bourguignon. Réalisation de Stéphane Lapointe. Québec : Cirrus Communications inc.

Production radiophonique

War of the Worlds. 30 octobre 1938. Épisode de radio-roman. Série *Mercury Theatre on the Air*. Texte et réalisation de Orson Welles. 60 min. New York : Radio CBS.

Entrevues

Trottier Marie-Christine. *Rendez-vous du cinéma québécois*. Table ronde « le faux du vrai (documentaire) » avec Sophie Deraspe, Philippe Falardeau, Robert Morin et Simon Sauvé, à Montréal, à la Cinémathèque québécoise, le 16 février 2007.

Falardeau, Philippe. Entretien. Montréal. Café *Le placard*. 2 avril 2007.

Falardeau, Philippe. Entretien. Montréal. Taverne Laperrière. 28 décembre 2007.

Sites Internet

www.recherchervictorpellerin.com

www.waikato.ac.nz/film/mock-doc.shtml